

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Ikonografická analýza vybraných bitevních scénérií války Svaté ligy ze sbírek Maxmiliána II. Emanuela a Evžena Savojského s přihlédnutím na jejich reprezentační úlohu

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Vítězslav Prchal, Ph.D.

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Jakub Hájek**
Osobní číslo: **H20092**
Studijní program: **B7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny**
Téma práce: **Nepřítel v obrazech: Ikonografická analýza bitev mezi Osmany a křesťany v 17. století**
Zadávací katedra: **Ústav historických věd**

Zásady pro vypracování

Bakalářská práce bude zaměřena na ikonografickou analýzu dobových obrazů a ilustrací bitev mezi Osmanskou říší a Svatou ligou za tzv. Velké turecké války. Subjektem mé práce bude 5 obrazů od známých malířů bitevní scenerie, kteří působili na přelomu 17. a 18. století. Analýza obrazů a ilustrací, jakožto pramene, bude v rámci práce provedena ikonografickou třífázovou metodou historika umění Erwina Panofského. Cílem bakalářské práce bude poukázat na umělecké ztvárnění vítězství států Svaté ligy nad Osmanskou říší, díky v té době idealizovaných výtvarných ztvárnění bitevních scén.

Rozsah pracovní zprávy:

Rozsah grafických prací:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

PANOFSKY, Erwin. Význam ve výtvarném umění. Vydání třetí, revidované. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2021. ISBN 978-80-7530-302-8.

VLNAS, Vít. Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka. Praha: Paseka, 2001. Historická paměť. ISBN 80-7185-380-1.

TARABA, Luboš. Rozum proti víře: velká turecká válka 1683-1699. Praha: Epoque, 2021. Polozapomenuté války. ISBN 978-80-278-0028-5.

JANOVSKÝ, František. Marek z Aviana: patron a štít křesťanské Evropy: životopis duchovního obránce Středoevropanů před islamizací. V Pstruží: Lukáš Lhoťan, 2015. ISBN 978-80-906030-1-1

PIRICKÝ, Gabriel. Turecko. Praha: Libri, 2006.

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Vítězslav Prchal, Ph.D.

Ústav historických věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. března 2021**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. března 2022**

doc. Mgr. Jiří Kubeš, Ph.D.

děkan

doc. Mgr. Pavel Marek, Ph.D.

vedoucí katedry

Prohlašuji:

Práci s názvem *Ikonografická analýza vybraných bitevních scénérií války Svaté ligy ze sbírek Maxmiliána II. Emanuela a Evžena Savojského s přihlédnutím na jejich reprezentační úlohu* jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne

Jakub Hájek

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat panu doktorovi Prchalovi za odborné rady a pomoc při hledání zdrojů v rámci pravidelných konzultací k bakalářské práci. Zároveň bych rád poděkoval své rodině a přátelům, kteří mi poskytli skvělé zázemí k dokončení práce.

Název

Ikonografická analýza vybraných bitevních scénérií války Svaté ligy ze sbírek Maxmiliána II. Emanuela a Evžena Savojského s přihlédnutím na jejich reprezentační úlohu

Anotace

Bakalářská práce je zaměřena na ikonografickou analýzu dobových obrazů a ilustrací bitev mezi Osmanskou říší a Svatou ligou za tzv. Velké turecké války. Subjektem práce je 5 obrazů od známých malířů bitevní scénérie, kteří působili na přelomu 17. a 18.století. Analýza obrazů a ilustrací, jakožto pramene je v rámci práce provedena ikonografickou třífázovou metodou historika umění Erwina Panofského. Bakalářské práce upozorňuje na umělecké ztvárnění vítězství států Svaté ligy nad Osmanskou říší na idealizovaných výtvarných ztvárněních bitevních scén.

Klíčová slova

Ikonografie, Šlechtická reprezentace, Válka Svaté ligy, 17.– 18.století, Idealizace

Title

An Iconographic Analysis of Selected Battle Sceneries of the War of the Holy League from the Collections of Maximilian II Emmanuel and Eugene of Savoy with Regard to Their Representational Role

Annotation

This bachelor thesis will be focused on the iconographic analysis of paintings and illustrations of the battles between the Ottoman Empire and the Holy League during the so-called Great Turkish War. The subject of my thesis will be 5 paintings by well-known painters of battle scenery who worked during the turn of the 17th and 18th centuries. The analysis of the paintings and illustrations, as a source, will be carried out within the framework of the thesis using the iconographic three-phase method of the art historian Erwin Panofsky. The aim of the thesis will be to highlight the artistic representation of the victory of the Holy League states over the Ottoman Empire, thanks to the idealized artistic representations of battle scenes at the time.

Key words

Iconography, Noble Representation, War of the Holy League, 17th-18th century

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Prvotní informace o reprezentaci v umění barokní šlechty (krátký přehled znalostí)	11
2.1 Sebereprezentace barokní šlechty	11
2.2 Představení sub žánru Malba bitevní scénérie	14
3. Metodika	17
Ikonografická analýza Erwina Panofského.....	17
4. Podklady a jejich výsledná analýza	20
4.1 Bavorský kurfiřt Maxmilián II. Maria Emanuel Kajetán	20
4.1.1 Stručná charakteristika osoby Maxmiliána II.	20
4.1.2 Maxmiliánův dvorní malíř Franz Joachim Beich	23
4.1.3 Popis umělecké výzdoby v prostorech Nového zámku ve Schleißheimu s tematikou Války Svaté ligy.....	25
4.1.4.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Vídně od Franze Joachima Beicha	27
I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény	27
II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény	28
III. Reprezenční funkce obrazu.....	28
4.1.4.2 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Dobyetí pevnosti Nové Zámky	30
I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény	30
II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény	31
III. Reprezenční funkce obrazu.....	33
4.1.4.3 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Dobyetí pevnosti Budín 1686..	34
I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény	34
II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény	35
III. Reprezenční funkce obrazu.....	39
4.2 Evžen František, princ savojský, kníže z Carignana a hrabě ze Soissons	41
4.2.1 Charakteristika osoby prince Evžena Savojského	41

4.2.2 Malíř Jan van Huchtenburg.....	45
4.2.2.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Zenty od Jana van Huchtenburgha.....	46
I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény.....	46
II. Kontext malbou zachycené scény od Jana van Huchtenburga.....	48
III. Reprezentační funkce obrazu.....	51
4.2.3 Malíř Ignace Jacques Parrocel z Avignonu.....	52
4.2.3.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Zenty od Ignace Jacqua Parrocela.....	53
I. Popis zobrazené scenerie.....	53
II. Kontext malbou zachycené bitevní scény od Ignace Jacqua Parrocela.....	54
III. Reprezentační funkce obrazu.....	55
4.2.4 Srovnání obrazů stejné bitvy u Zenty od van Huchtenburga a Ignace Parrocela.....	56
5. Reprezentace barokního aristokrata, hrdiny obrazu.....	58
5.1 Síla jako symbol moci.....	58
5.1.1 Počátky sub žánru bitevní malby v Itálii.....	58
5.1.2 Expandování sub žánru po Evropě.....	59
5.1.4 Bitevní malba v prostředí Českomoravské aristokracie.....	61
6. Závěrečné poznámky.....	63
7. Conclusion.....	65
8. Seznam zdrojů.....	67
Obrazové prameny.....	67
Literární zdroje.....	67
Internetové zdroje.....	71
9. Obrazová příloha.....	73
Příloha 1.....	73
Příloha 2.....	74
Příloha 3.....	75

Příloha 4.....	76
Příloha 5.....	77
Příloha 6.....	78

1. Úvod

Práce je zaměřena na reprezentační strategii barokní aristokracie ve vybraných obrazech významných bitev Velké turecké války, které si na zakázku od známých dobových malířů nechali namalovat pro sebepropagační účely aristokraté známí jako turkobijci, a to bavorský kurfiřt Maxmilián II. Emanuel a princ Evžen Savojský. Tyto dva velké barokní vojevůdce jsem pro svou práci zvolil z vícero důvodů. Prvním důvodem je tematické zaměření práce na Válku svaté ligy, kde oba byli určitou dobu nejvyššími veliteli říšských vojsk. Druhým důvodem je můj osobní zájem o životní osudy obou aristokratů, tedy vladaře, jehož touha po vyšší moci ho přivedla do říšské klatby a uprchlého šlechtice, který se se svými schopnostmi a loajalitou Habsburkům vypracoval do nejvyšších kruhů evropské aristokracie.

Obrazy jsou analyzovány Panofského ikonografickou metodou a výsledek poukazuje na jejich reprezentační funkci jak z pohledu donátora, tak z pohledu malíře. Vzhledem k obsáhlosti tématu jsem jako modelovou sondu do dané problematiky zvolil celkem pět obrazů od dobových malířů krajin Franze Joachima Beicha, Jana van Huchtenburga a Ignace Jacqua Parrocela. V případě dvou naposledy jmenovaných malířů jsou v práci komparativní metodou naznačeny shodné a rozdílné prvky obrazů totožné bitvy, tedy bitvy u Zenty.

Mým cílem v rámci práce je poukázat na fenomén barokní šlechtické reprezentace vítězství, jako nástroje dobové propagandy a vysvětlit jeho význam v rámci budování společenského postavení zmíněných vysoce ambiciózních aristokratů, kteří se značně vyznamenali nejen v období Války Svaté ligy.

Jako zdroje pro práci jsem využil vícero publikací od uznávaných českých historiků, kteří se v rámci svého výzkumu zabývají dějinami umění a reprezentací českomoravské i zahraniční barokní aristokracie. Za stěžejní výzkum, z něhož jsem čerpal informace především k osobnosti prince Evžena Savojského a jeho vlastní reprezentaci považuji publikaci Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka¹ od historika umění Víta Vlnase. Vlnas se v této publikaci komplexně věnuje osobnosti Evžena Savojského jakožto služebníka Habsburků a zároveň jeho osobním aktivitám k nimž budování „princova kultu barokního kavalíra“ patří.

¹ VLNAS, Vít. Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka. Praha: Paseka, 2001.

Jiným českým historikem umění je Pavel Preiss, který ve své knize Václav Vavřinec Reiner² diferencuje styly sub žánru bitevní malby na vlámský styl lišící se od stylu malíře Václava Vavřince Reintera.

V případě informací o reprezentaci především českomoravské soudobé aristokracie jsem se inspiroval v knihách a pracích od historiků zabývajících se aristokratickými sídly, reprezentací a militární aktivitou českomoravské šlechty, tedy výzkumem Vítěslava Prchala a Jiřího Kubeše.

Stejnou měrou jako české jsem využíval i německy a anglicky psané publikace. Především, co se týče první kapitoly o bavorském kurfiřtovi Maxmiliánu II. Emanuelovy byli mými hlavními zdroji především práce německých historiků. K popisu interiérové výzdoby zámku Neues Schleißeheim mě inspirovala publikace Von Venus Beschutzt³ od historika umění Petera Krückmanna, který se v dalších svých knihách věnuje i dalším bavorským šlechtickým sídlům jako jsou zámky Nymphenburg nebo Linderhof. K životnímu dílu dvorního malíře Franze Joachima Beicha mi byla přínosem především publikovaná absolventská práce německé kunsthistoričky Heidi Bürklin pod názvem Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts – und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels.⁴ Posledním z německých historiků je Marcus Junkelmann, z jehož publikace Max Emanuel: Der "Blaue König"⁵ jsem čerpal informace o životě bavorského kurfiřta se v rámci svého výzkumu věnuje biografii významných aristokratů německého prostoru raného novověku a společnosti antického Říma.

Napříč celou prací uplatňuji i literaturu amerických a britských historiků zabývajících se převážně válečnictvím v období raného novověku, tedy Andrewa Wheatcrofta, Johna Childse a Matthewa Smith Andersona.

Co se týče internetových zdrojů značným přínosem pro mou práci byla diplomová práce historika umění Rudolfa Wagnera. Autor se ve své práci zaměřil na osobu prince Evžena Savojského jakožto patrona umění. Součástí jeho práce je i přepis inventárního soupisu

² PREISS, Pavel. Václav Vavřinec Reiner. Praha: Odeon, 1971. ISBN 9788020021809

³ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschutzt*, Bayerische Schlösserverwaltung, 2011.

⁴ BÜRKLIN, Heidi. *Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels*. München: Miscellanea Bavarica Monacensia, 1971.

⁵ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König"* (kleine bayerische biografien). Seattle (Washington): Verlag Friedrich Pustet, 2018.

princových uměleckých sbírek, který po smrti prince Evžena použila Viktorie Savojsko-Carignanská při prodeji obrazových sbírek.⁶

Téma práce jsem zvolil z mého osobního zájmu o výzkum vývoje válečné propagandy a domnívám se, že ačkoli již v době Velké turecké války existovala spousta propagandistických nástrojů jako třeba letáky, tisk či kázání, tak malby bitevní scénérie představují speciální prostředek specifický pro aristokracii.

⁶ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.56

2. Prvotní informace o reprezentaci v umění barokní šlechty (krátký přehled znalostí)

2.1 Sebereprezentace barokní šlechty

Barokní aristokracie navazovala svým zájmem o umění na renesanční aristokracii. Pokud však budeme studovat snahu člověka o zvětšení svých úspěchů pro současníky či budoucí generace je třeba zmínit, že počátky reprezentačního umění, ba i umění s motivy bitev můžeme sledovat již na prehistorických jeskynních malbách, kdy lovci prezentovali své úspěchy, nebo také ve starověkých mozaikách. Z nich bych rád uvedl jako příklad mozaiku bitvy u Issu,⁷ která pravděpodobně vznikla jako reprodukce přibližně 200 let staré malby v Pompejích.

Rozdíl mezi středoevropskou renesanční a barokní šlechtou na přelomu 17. a 18. století lze pozorovat kupříkladu v její adaptaci na habsburskou nadvládu v prostoru střední Evropy, která se projevovala v náboženství rekatolizací, centralizací politického dění ve Vídni a cestováním ve službách Habsburků do zahraničí, které kulturně obohacovalo celý region pod habsburskou správou.⁸

Fenomén šlechtického cestování v rámci monarchie i v cizině byl v období 17. a 18. století již zažitou tradicí. Typologie šlechtických cest může být dělena dle účelu cesty na kavalírské, diplomatické, duchovní (poutě), válečné, obchodní, studijní, poznávací a zdravotní. Právě cestování je úzce spojeno s dalším fenoménem, a to šlechtické reprezentace, protože například během kavalírských cest mladých šlechticů bylo zvykem navštěvovat sídla významných aristokratů, která měla náležitě reprezentovat postavení a moc vlastníka.⁹

Majitele reprezentovala podoba sídla a stejně tak vnitřní vybavení. K tomuto účelu bylo nutné provést výrazné architektonické změny stávajících objektů nebo za pomoci významných soudobých architektů vystavět sídla zcela nová. Přestavby a nově vystavěná šlechtická sídla tak velmi často podléhala náročnému reprezentačnímu plánu, který musel připravit najatý architekt

⁷ Battle of Issus. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Issus#/media/File:Battle_of_Issus_mosaic_-_Museo_Archeologico_Nazionale_-_Naples_2013-05-16_16-25-06_BW.jpg

⁸ VOKÁČOVÁ, Petra. *Příběhy o hrdé pokoře: aristokracie českých zemí v době baroka*. Praha: Academia, 2014. 964 s. ISBN 978-80-200-2364-3. s. 467.

⁹ KUBEŠ, Jiří. *Náročné dospívání urozených: kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2013. ISBN 978-80-7415-071-5. s. 7-12. – HOJDA, Zdeněk. *Výjezdy šťastných: cestovní deníky z kavalírských cest Václava Vojtěcha, Jana Norberta a Ignáce Karla ze Šternberka z let 1662-1664*. Praha: Argo, 2022. ISBN 978-80-257-3932-7. s. 7-8.

a konzultovat jej se šlechticem. V 16. a 17. století bylo mezi šlechtici habsburské monarchie velmi populární stavět si sídla ve Vídni. Tímto způsobem mohli být doboví aristokraté blízko císaři i říšské radě.¹⁰ Jedním ze zásadních kritérií plánu barokního sídla bylo dělení na soukromou a společenskou část. Tato společenská část s bohatou výzdobou měla funkci provést návštěvníka sídlem do síní určených pro setkání s jeho vlastníkem. Výzdoba se v typickém barokním sídle skládala z výjevů zásadních úspěchů aristokratova života. Pro říšské dvory bylo běžné, že reprezentačními místnostmi se rozumí velký sál a jídelna, většinou v prvním patře rezidence. Velký sál sloužil pro pořádání velkých společenských akcí jako byly svatby, bály či křtiny, zatímco jídelna mohla být větších i menších rozměrů.¹¹ Samozřejmě i v jídelnách bylo třeba, aby se aristokraté reprezentovali, jelikož v období raného novověku byla určitým znakem prestiže i komunikace s vlivnými hosty, která probíhala během konzumace.

Dále bývá přítomný prvek personifikace šlechtice s antickými hrdiny a bohy, které si pravděpodobně jednotliví aristokraté volili dle osobních vlastností a činů dle kterých se chtěli prezentovat před návštěvníky. Tak tomu bylo například u Evžena Savojského a jeho ztotožnění se s Heraklem a Apollonem. Někteří barokní aristokraté volili svůj antický „vzor“ v závislosti na vlastním vcítění se. Tak tomu je v případě bavorského kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela z rodu Wittelsbachů, jehož vzorem byl Aeneas z Tróje.

Mezi historické prameny k bádání nad předměty, jejichž funkcí bylo prezentovat barokní aristokracii jako válečníky je možné řadit hmotné prameny, jako jsou paláce s výzdobou personifikovanou do motivů majitelových vítězství, trofeje, mezi něž spadají obrazy bitev, předměty kořistního charakteru jako jsou například zbraně, zbroje a prapory. Vzhledem k tomu, že si v období raného novověku aristokraté často tvořili inventární soupisy svého majetku, existují písemné prameny, ve kterých je možné v mnoha případech dohledat, kdy byl daný předmět prodán, darován nebo dokonce ukraden z vlastníkových sbírek.¹² V případě prodeje sloužily inventáře i jako katalog pro případné zájemce, jako příklad zde uvedu Viktorii Savojsko-Carignanskou, neteř prince Evžena Savojského, která jakožto dědička majetků po

¹⁰ KUBEŠ, Jiří. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500-1740)*. Disertační práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Historický ústav. České Budějovice, 2005. s. 84-87.

¹¹ KUBEŠ, Jiří. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500-1740)*. s. 219-222.

¹² HOLASOVÁ, Andrea. Poznámky k problematice studia inventářů raněnovověkých šlechtických sídel jako jednoho z pramenů poznání kultury společnosti [online]. In: *Theatrum Historiae*. 2007, s. 109-111.

zesnulém strýci pomocí inventárního soupisu rozprodala značnou část sbírky obrazů, jak příbuznému vládnoucímu rodu v Turíně, tak anglickému lordu Harringtonovi.¹³

¹³ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*. Diplomarbeit. Universität Wien. Vídeň, 2009. s.57-58.

2.2 Představení sub žánru Malba bitevní scénérie

Námět bitevní krajinomalby, jejímž účelem byla reprezentace aristokrata zaznamenal boom již v prostředí renesanční Itálie. V bitevních malbách měli renesanční umělci možnost plně využít figurální malbu, která je s tímto obdobím úzce spjatá. Trend reprezentace šlechtice jako válečníka v umění se ujal v průběhu raného novověku takřka po celé Evropě. Abychom pochopili, proč se raně novověká aristokracie velmi často prezentovala pomocí válečného námětu, musíme pochopit jejich vnímání. Ambiciózní aristokrat té doby se snažil navýšit svou moc v monarchii prostřednictvím prestiže u panovníka, kterou bylo možné získat především v úspěších přinášejících panovníkovi větší moc na geopolitické scéně. Prostředků, co měli raně novověcí aristokraté k dispozici k dosažení tohoto cíle, bylo několik. Jedním z těch „nejvýnosnějších“ byl úspěch na bitevním poli proti nepřátelům panovníka a víry. Obraz bitvy je tedy možné chápat jako trofej.¹⁴

Mezi specifické znaky malby bitevních scén 17. a 18. století lze řadit důraz na velkolepost bitvy často zachycené v panoramatickém pohledu s účelem vtáhnout diváka do děje bitvy jako vzdáleného pozorovatele, která byla malována z pohledu „koňského hřbetu“ nebo z „ptačí perspektivy“. Jednalo se o výjevy na velkých plátnech pro reprezentační prostory. Velký formát byl pro tuto kategorii bitevních obrazů třeba, jelikož zaznamenává takticko-topografické prvky dané bitvy. Pro tyto prvky bylo nutné zobrazit nejen přímý střet jako v následující kategorii, ale velké formace vojsk ve zřetelném rozmístění znázorňujícím využitou bitevní taktiku a krajinu, v níž se bitva udála. Tato kategorie byla spíše mířena na diváky z řad specifického okruhu militární aristokracie, která rozuměla jednotlivým taktickým prvkům obrazu. Malíři, kteří takové zakázky nejčastěji od barokních vojevůdců získávali, museli být znalými v oblasti malby krajin, zároveň však museli dbát daných popisných instrukcí, které často získávali z popisu bitvy od vojevůdce samého. Ačkoli je v analyticko-popisné kategorii bitevních obrazů upřednostňována bitva jakožto hlavní motiv, nechybí znaky glorifikace vojevůdce.¹⁵ Zejména se jedná o z prvního dojmu významnou postavu většinou v popředí obrazu. Za glorifikaci lze pokládat i volbu dějství vyobrazené bitvy, jelikož nejoblíbenějším dějstvím bylo převzetí

¹⁴ NOWOSADTKO, Jutta. „*Mars und die Musen*“: *das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Berlín: Lit Verlag, 2008. ISBN 978-3-8258-9809-0. s. 10-15.

¹⁵ PFAFFENBICHLER, Matthias. *The Early Baroque Battle Scene: From depiction of historical event to military genre painting* [online]. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Poslední změna 25.09.2002 [cit. 2024-03-09]. Dostupné z: <https://www.lwl.org/westfaelischer-friede-download/wfe-t/wfe-txt2-53.htm#anmerkung>

iniciativy nad nepřítelem, či již případný nepřátelský ústup s důrazem na paniku u nepřátelské strany.

Existují i další kategorie maleb bitevní scénérie, u nichž namísto velkých horizontálních pohledů na bitvu zachycují určitou „epizodu“ bitvy. Například v podání malíře Václava Vavřince Reinerera v expozici zámku Duchcov, kde dílo *Hašek z Valdštejna na bitevním poli* zcela evidentně potlačuje samotný akt bitvy a do popředí staví hlavní osobu,¹⁶ která je provedena v mnohem realističtějším detailu, než bývá obvyklé na porovnatelných obrazech, jako třeba v dílech od Jana van Huchtenburga.¹⁷ Rozdílnost spočívá ve zcela jasné definici hlavní postavy, aniž bychom museli tuto postavu identifikovat v dění scény dle barevného podání jeho oděvu nebo jeho postoje. Tato kategorie je čistě propagační, jejím specifikem je již zmíněný důraz na hlavní postavu, kterou bývá bojující šlechtic vyobrazen většinou uprostřed bitevní šarvátky v póze antického hrdiny. Tímto způsobem měl být glorifikační obraz šlechtice prezentován především nevojenské veřejnosti.¹⁸

Další kategorií sub žánru je zobrazení bitvy jako ilustrace ideálu vyjádřeného v literárním textu. Malíř se v této kategorii inspiroval bojovými událostmi starších textů. Pro renesanci a baroko bývali nejčastějším motivem biblické bojové scény nebo bojové scény z klasických antických textů. Jako příklad této malby je možné uvést několik obrazů od Petera Paula Rubense, tj. „Bitva Amazonek“ a „Porážka Sanheribu“ v Alte Pinakothek.¹⁹

Oblíbenými se staly i narativní bitevní obrazy, ty jsou specifikovány podobně jako topograficko-analytické, ovšem malíř se nesoustředil na taktické ani na glorifikační prvky. Namísto toho měl obraz vyprávět příběh založený na historické události a měl poukazovat na vzhled dobového boje.²⁰

Iluzi autentičnosti napomáhá další specifikum subžánru, tj. dynamika. Pohyb, ať se už jedná o střelející vojáky, jezdce na koních útočící na formaci nepřítele nebo další detaily souvisící

¹⁶ Obrazová příloha č. 1

¹⁷ PREISS, Pavel. *Václav Vavřinec Reiner*. s. 21

¹⁸ MAENIUS, Chase. *The Art of War[s]*. Kalifornie: Blurp, 2014. ISBN 978-1320309554. s. 20-27 - PFAFFENBICHLER, Matthias. *The Early Baroque Battle Scane: From depiction of historical event to military genre painting* [online].

¹⁹ PFAFFENBICHLER, Matthias. *The Early Baroque Battle Scane: From depiction of historical event to military genre painting* [online].

²⁰ MÜLLER, Desirée. „*Joseph Ignaz Mildorfers Schlachtenbilder und sein Verhältnis zu den Wiener Zeitgenossen*“. Diplomová práce. Universität Wien, Masterstudium Kunstgeschichte. Vídeň, 2015.

s bitevními akcemi jako odvádění zajatců a převoz vojenského materiálu přidávají na zdánlivé důvěryhodnosti scény a je z nich možné vypozařovat dobovou představu o životě ve vojenském ležení. Samozřejmě se nejedná o autentické zobrazení reálného bitevního pole.²¹ Pokud zobecníme celý sub žánr, zpravidla nebývá zobrazena bitevní brutalita vojáků a chaos, který je dle mého názoru možné autenticky zaznamenat až od vynálezu audiovizuální techniky. Nepřítomnost těchto znaků souvisí se specifíkem glorifikace bitvy a jednotlivých hlavních postav, jejímž znakům s konkrétními příklady se věnuji ve vícero následujících kapitolách této práce.

²¹ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*. Praha: Paseka, 2001, s. 204.

3. Metodika

Ikonografická analýza Erwina Panofského

Německý historik umění židovského původu Erwin Panofsky (1892-1968) byl univerzitním pedagogem dějin umění nejprve na mnichovské a hamburské univerzitě. Během svého působení v Hamburku reagoval na dobové koncepty vývoje dějin umění a terminologické podklady významných současníků, jako je Heinrich Wölfflin a předchůdců, jako je Alois Riegl. V případě Wölfflinova konceptu, který spočíval v tzv. proměnách pěti základních dvojic protikladů střídajících se napříč uměleckými slohy, Panofsky nesouhlasil s názorem, že by se v průběhu dějin měnil pohled člověka na umění, ovšem měnil se výklad vjemů, které měly ve výsledku na vývoj uměleckého stylu velký vliv. Panofského předchůdce Alois Riegl se soustředil na oddělení znaků spojující dílo umělce s danou dobou a zdůraznění individuálních jevů, kterými se umělec vyznačoval. Dokázal tak v rámci historiografie dějin umění propojit a pracovat s filozofickým a psychologickým významem uměleckých děl.²² Osobně se domnívám, že se Panofsky v rámci své třífázové analýzy při definování ikonologické syntézy o vnitřním významu díla inspiroval prací Aloise Riegla. Panofsky se převážně zabýval renesančním uměním, které považoval za oproštění se od středověkého moralizačního stylu velmi ovlivněném křesťanstvím. Vrcholnou renesanci naopak považoval za období dosahující nových forem a významů.²³ Poté, co se v Německu chopili moci nacisté, emigroval Panofsky do USA, kde působil jako univerzitní pedagog dějin umění na univerzitách New York, Princeton a Harvard. V rámci kariéry se Panofskému podařilo vytvořit novou metodu interpretace uměleckého díla, která je známá jako Panofského třífázová ikonografická analýza. Tuto analýzu nejprve prezentoval na svých přednáškách v Hamburku a posléze i v exilu. Následně definitivní formu své historicko-umělecké metody představil světu, když v roce 1955 vydal publikaci *Meaning in the Visual Arts*.²⁴

Panofského třífázová metoda přinesla přelomový uhel pohledu na dějiny umění, který především díky třetí fázi umožňuje propojení vícera humanitních disciplín. Mimo dějiny umění

²² PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. ARS. Praha: Odeon, 1981, s. 330-331

²³ Tamtéž, s. 332

²⁴ Tamtéž, s. 333

se týká kupříkladu historie architektury, psychologie umění a sociologie.²⁵ V rámci třetí fáze se totiž nejedná pouze o umělecké dílo, ale zároveň si klade otázku významu místa, kde bylo vystaveno a proč si jej nechal vlastník vytvořit. Za významnou část analýzy vnitřního významu Panofsky považoval osobní dojem diváka z uměleckého díla, tedy nejedná se jen o vnitřní význam obrazu, ale zároveň o dojem, který tento vnitřní význam vytváří v divákovi.²⁶ Panofského metoda vnitřního významu má současně i své odpůrce, kteří spíše preferují metodu Aby Warburga, která namísto vnitřního významu staví na „dialektické formě vztahů mezi obrazy“.²⁷

První fáze analýzy je definování prvotního či přirozeného významu, tj. prvotní dojem ze spatření daného uměleckého díla.²⁸ Divák na příklad v obraze bitvy vidí mnoho bojujících vojáků v určité krajině, v městské zástavbě či na moři, ovšem bez znalosti historicko-kulturního kontextu již není schopen analyzovat dílo z další fáze.

Druhotný neboli konvenční význam je druhou fází analýzy. Zde se analytik zabývá příběhem vyobrazeného jevu a pomocí přesné analýzy motivů identifikuje vyobrazené figury.²⁹ Podle mého názoru je dobrým příkladem vyobrazení bitvy u Zenty, která vždy ve výtvarném umění nese stejný prvek půlměsícového tvaru formací vojsk postupujících proti opevnění na břehu řeky. Co se týče figur, lze je identifikovat na základě historické znalosti faktů o daných osobnostech, jako je třeba obvyklá hnědá barva oděvu prince Evžena Savojského.

Třetí fáze tzv. vnitřní význam neboli obsah je zaměřena na dobový význam výtvarného díla, v němž se dle Panofského promítají vlastnosti a preference umělce, který dílo vytvořil.³⁰ Analytik se zde pokouší najít tzv. skrytý význam díla, díky kterému lze lépe porozumět umělcovu motivu, stejně tak jako jeho mentalitě. Z tohoto skrytého významu lze obdobně jako umělci lépe porozumět jeho donátorovi, který už jen samotnou zakázkou pro umělce vyjadřuje přání být zvětšen v určitém okamžiku nebo například být alegoricky personifikován jako jiná osoba, čímž se již nějak prezentuje svému okolí.

²⁵ DIENSTBIER, Jan. *Erwin Panofsky a česká ikonologie. Umění: časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*. Praha: ČSAV, 2018, 66(5), 425. ISSN 0049-5123. Dostupné také z: <https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:e713fc7e-4166-4454-aa39-41d249cd8117>

²⁶ DIENSTBIER, Jan. *Erwin Panofsky a česká ikonologie. Umění: časopis*, 66(5), 427-428.

²⁷ Tamtéž, s. 427

²⁸ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*, s. 34

²⁹ Tamtéž, s. 34-35

³⁰ Tamtéž, s. 35-36

Pro analýzu konkrétních obrazů bitev jsem zvolil Panofského metodu, protože podle mého názoru může pomoci lépe porozumět sebeprezentacím motivacím barokních aristokratů. Hluboký vhled do významu jednotlivých aspektů obrazu nám pomáhá rozklíčovat mnohdy velmi ambiciózní osobnosti aristokratů období 17. a 18.století. Ti se snažili mimo jiné prostřednictvím umění ztotožňovat s dobovou představou ideálního „barokního kavalíra“, tj. vzor dobového šlechtice.

4. Podklady a jejich výsledná analýza

4.1 Bavorský kurfiřt Maxmilián II. Maria Emanuel Kajetán

4.1.1 Stručná charakteristika osoby Maxmiliána II.

Bavorský vévoda Maxmilián II. Emanuel se ujal vlády v Bavorském vévodství po smrti svého otce Ferdinanda Maria Bavorského v roce 1679, ve věku 17 let. Pocházel ze starého šlechtického rodu Wittelsbachů. Jelikož byl pokládán za nezletilého k převzetí vlády v Bavorsku, stal se jeho poručíkem až do 11. července 1680 Maxmiliánův strýc Maxmilián Filip, vévoda z Leuchtenbergu. Strýc pokračoval v politice neutrality Ferdinanda Marii vůči oběma znepráteleným mocnostem Evropy 17. století, tedy Francii a habsburské monarchii.³¹

Na počátku své již samostatné vlády Maxmilián podpořil plány císaře Leopolda I. Habsburského na říšskou reformu válečné doktríny. V rámci tohoto jednání se osobně s císařem setkal při příležitosti pouti v Altötting na jaře roku 1681, během tohoto setkání se oběma vladařům podařilo překonat zahraničně politické rozpory mezi Habsburskou monarchií a Bavorskem, které se týkaly bavorských diplomatických vazeb na bourbonskou Francii.³² Vzhledem k narůstajícímu riziku osmanské expanze směrem k Vídni, uzavřel 26. 1. 1683 kurfiřt Maxmilián s císařem smlouvu o vzájemné obraně a návaznou vojenskou smlouvu z 6. 8. 1683, v době, kdy již byla Vídeň téměř měsíc obléhána osmanskými vojsky.³³

Bavorská armáda se přímo zapojila do konfliktu v bitvě o Vídeň. Do křesťanského koaličního tábora mladý kurfiřt přivedl přibližně 11 300 vojáků, kteří tvořili významnou část říšské armády pod velením Karla V. Lotrinského. Bavorská armáda 12. září 1683 bojovala na levém křídle bitevní vřavy mimo jiné po boku saské armády kurfiřta Jana Jiřího III. Saského, který po vítězství u Vídne se svou armádou odtáhl zpět do Saska pravděpodobně z důvodu náboženské diskriminace, které byli protestanti vystaveni od katolíků.³⁴

Jelikož se Maxmilián s bavorským vojskem projevil jako schopný spojenec v boji s Osmany, byl císařským dvorem požádán o připojení své armády k tažení křesťanských armád s cílem

³¹ HÜTTLE, Ludwig, "Maximilian II. Emanuel" in: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), s. 480-485 [online version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11857941X.html#ndbcontent>

³² JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*. Seattle (Washington): Verlag Friedrich Pustet, 2018, s. 27-34. ISBN 9783791729916.

³³ Tamtéž, s. 36-38

³⁴ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. New York: Basic Books 2009. ISBN 9780465013746. s. 193

vytlačit Osmany z Uher. Kurfiřt souhlasil, a ještě během podzimu 1683 se účastnil útoků na dříve Osmany dobyté břehy Dunaje. Konkrétně se podílel na dobytí pevnosti Ostřihom (Gran), čímž se koalici podařilo izolovat centrum Osmanské moci severně od Dunaje v pevnosti Nové Zámky. Tu se koaličním silám podařilo obsadit pod velením Karla Lotrinského v srpnu roku 1685. Mezi lety 1683–1685 navázal Maxmilián přátelství s princem Evženem Savojským, který byl jeho vzdáleným příbuzným z matčiny strany a spojeneckým velitelem armád Svaté ligy.³⁵ Jako vrchní velitel bavorské armády v rámci Svaté ligy bojoval u obleženého Budína (1684 a 1686), v bitvě u Nagyharsány (1687) a zasloužil se o dobytí Bělehradu (1688), po kterém získal přezdívku Modrý kurfiřt.

V letech 1691 až 1701 zastával funkci guvernéra Španělského Nizozemí, kdy se účastnil Devítileté války na straně Augšpurské ligy. Dále stejnou funkci zastával v letech 1704 až 1714. Tehdy se však Maxmilián spojil s Francií v rámci války o španělské dědictví, čímž chtěl naplnit svůj sen o bavorském království. Byl poražen protifrancouzskou koalicí v bitvách u Höchstädtu (1704) a v bitvě u Ramillies (1706). Od roku 1706 byl Maxmilián II. Emanuel pod říšskou klatbou. Bavorské vévodství, tak bylo pod říšskou správou až do roku 1714, kdy mu byla vláda nad Bavorskem znovu navrácena.³⁶

Za svůj život pojal Maxmilián dvě manželky. První manželkou byla prvorozená dcera císaře Leopolda I. arcivévodkyně Marie Antonie, ke sňatku došlo 15. června 1685 ve Vídni. Tímto sňatkem se však císař Leopold I. dostal do ošemetné situace v otázce španělského dědictví po téměř vymřelé španělské větvi Habsburků. Marie Antonie s Maxmiliánem Emanuelem se sňatkem stali možnými dědici španělského trůnu, a tak Leopold přiměl novomanžele k podpisu smlouvy stvrzující zánik jejich nároku na španělské državy ve prospěch přímé rodové linie Leopolda I. Tato nově vzniklá „bavorská větev následníků“ měla dle smlouvy jako znak císařovy dobré vůle získat území Španělského Nizozemí.³⁷ S Marií Antonií měl bavorský kurfiřt 3 děti, které však všechny zemřely v dětském věku. Marie Antonie zemřela v roce 1692.³⁸

³⁵ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*. Praha: Paseka, 2001. s. 69. ISBN 80-7035-262-0. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:dc5dca10-2ff3-11e4-a8ab-001018b5eb5c>

³⁶ PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526–1918*. Praha: Elka Press, 2003. ISBN 80-902745-5-2. s. 109. – MAENIUS, Chase. *The Art of War[s]*. Kalifornie: Blurb, 2014. ISBN 978-1320309554. s. 64

³⁷ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"* s. 40.

³⁸ Tamtéž, s. 42.

Ke sňatku Maxmiliána s císařovou prvorozenou dcerou dal císař požehnání z důvodu obavy ze ztráty bavorských vojsk v rámci křesťanské koaliční armády. Císař se obával, že spor mezi vrchními veliteli říšské křesťanské armády Karlem V. Lotrinským a Maxmiliánem II. Emanuelem přeroste v odchod bavorských vojsk zpět do Bavorska a Svatá liga tak přijde o iniciativu na bojišti.³⁹ Tato roztržka vrcholila v roce 1685 v době, kdy byly likvidovány poslední bašty osmanského odporu na území současného Slovenska a hlavní důvody byly dva. Prvním důvodem byla rozdílná priorita zásobování vojsk, zásoby, ať se jedná o potraviny či munici, získávaly především jednotky Karla V. Lotrinského. Podstatně méně zásob získávaly bavorské oddíly Maxe Emanuela. Protože se ještě v roce 1684 postupovalo i v zimě, byla hlavní příčinou ztrát vojáků špatná strava a ubytování.⁴⁰ Druhým důvodem bylo až téměř opovržení taktikou postupu vrchního velitele Karla V. Lotrinského, jehož taktika spočívala v pomalém obezřetném a koordinovaném postupu armády, zatímco v hierarchii velení říšské armády Svaté ligy byly další „podřízení“ velitelé, kteří prosazovali rozsáhlý a rychlý postup. Mezi tyto velitele patřili především Maxmilián II. Emanuel, Evžen Savojský a Ludvík Vilém I. Bádenský.⁴¹

Druhou Maxmiliánovou manželkou byla Tereza Kunhuta Sobieská, polská princezna, tedy dcera polského krále Jana III. Sobieského, s nímž bavorský kurfiřt měl 10 dětí.⁴²

Maxmilián II. Emanuel měl mimo své mocenské ambice také zájem o umění. Konkrétně umění znázorňující jeho vojenské úspěchy. Příkladem tohoto zájmu je bohatá výzdoba Nového zámku ve Schleißheimu, které je věnována jedna z podkapitol tohoto textu níže. Interiér je zdoben obrazy a reliéfy připomínající kurfiřtova vítězství ve válce Svaté ligy.⁴³

³⁹ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. New York: Basic Books 2009. s.202-206.

⁴⁰ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 42-48

⁴¹ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 79.

⁴² JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 71-75

⁴³ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschutzt, Bayerische Schlösserverwaltung*, 2011. s.93. ISBN 978-3-941637-03-0.

4.1.2 Maxmiliánův dvorní malíř Franz Joachim Beich

Autorem popisovaného cyklu obrazů je Franz Joachim Beich, který žil v letech 1665 až 1748. Byl malířem a rytcem původem z Ravensburgu specializujícím se na krajinu a bitevní scénérii. Za svého mládí získal základní vzdělání v malířském umění od svého otce Daniela Beicha,⁴⁴ jenž byl ravensburgským malířem. Společně se svým otcem a matkou Barbarou, rozenou Helmlingovou, se v roce 1674 odstěhoval do Mnichova, kde se začal umělecky vymezovat jako malíř krajinář.⁴⁵ Mezi jeho prvními díly jsou zmiňovány obrazy bavorských poutních míst a vůbec jeho prvním signovaným i dochovaným obrazem „*Večerní horská krajina*“, který je současně ve sbírkách norimberského Germanisches Nationalmuseum. Proslavil se především svým působením u dvora kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela, pro něhož namaloval v letech 1702 až 1717 řadu obrazů bitevních scénérií s tematikou Maxmiliánova vítězství v boji s Turky. Od roku 1702 byl Beich označován jako „*kurfiřtský komorník a dvorní malíř*“ a dostával od kurfiřta 50 zlatých měsíční mzdy.⁴⁶ Výše zmíněné tematické obrazy jsou vystavené ve Velké síni Nového paláce Schleißheim pod názvy: Bitva u Vídně a Porážka Turků mezi Moháčem a horou Harsan v Maďarsku. Z let 1704 až 1715 nejsou dochovány žádné zprávy o malířově působení v Mnichově. Souvisí to s Válkou o španělské dědictví, konkrétně s bitvou u Blenheimu, jelikož zde byl bavorský kurfiřt s Francouzi poražen a Bavorsko bylo okupováno koaličními silami. Proto přišlo mnoho umělců pracujících na stavbách Maxmiliána Emanuela o živobytí. Mezi těmito umělci byl i Beich, a tak se rozhodl odjet na 11 let do Itálie, která poskytovala pro soudobé barokní umělce mnoho pracovních příležitostí. V Beichově „exilu“ maloval italskou krajinu v oblastech poblíž Říma jako je Tivoli, Toskánsko a krajinu v Kampánii. Inspiroval se dalšími mistry malby krajin, mezi nimiž byl i nejznámější soudobý malíř krajin Jan Frans van Bloemen (Orizzonte).⁴⁷ Beich se vrátil do Mnichova ve stejný rok, kdy byla vláda nad Bavorskem vrácena Modrému kurfiřtovi a začal pro něj znovu pracovat na obrazech přednostně pro prostory paláce v Nymphenburgu a poté mezi lety 1720-1725 na dalších obrazech s tematikou Maxmiliánových vítězství v boji s Turky pro Sín Vítězství.⁴⁸

⁴⁴ MICHAEL. Bryan. *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, 2019. s. 104. ISBN 978-9389450200.

⁴⁵ BÜRKLIN, Heidi. *Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels*. München: Miscellanea Bavarica Monacensia, 1971. s. 7. ISBN 3-87913-039-6

⁴⁶ Tamtéž, s. 9

⁴⁷ Tamtéž, s. 10-13

⁴⁸ Tamtéž, s. 16-17

Nad portálem spojujícím Sín Vítězství s Velkou síní se vyjímá Beichova olejomalba Karl Albrecht a Ferdinand Maria při druhém dobytí Bělehradu. Odlišuje se především vyobrazením Maxmiliánových synů v popředí obrazu, na rozdíl od běžného zobrazování samotného Maxmiliána a latinským nadpisem „Bavorská ctnost byla znovu přítomna, když byl dobyt Bělehrad: potomek šel ve stopách svého otce.“⁴⁹

Na výsledné podobě obrazů se značně podílel i sám kurfiřt, který malíři poskytoval všechny kartografické záznamy z bitev a své svědectví o událostech v ní. V rámci Beichovy přípravy je z účtů, které si nechal u kurfiřta zaplatit zřejmé, že si bojiště jezdil prohlížet osobně pro co možná nejvěrnější představu bitvy. Stejně tak využíval služeb zeměměřičů a informace od dalších očitých svědků.⁵⁰

Po smrti kurfiřta Maxmiliána v roce 1726 se malíř živil malbou krajiny pro širší okruh říšských šlechticů, měšťanů a církevních hodnostářů. Nadále mohl používat titul dvorního malíře bavorského kurfiřta, ovšem pro nového kurfiřta Karla Albrechta již žádná díla netvořil z důvodu nových úsporných opatření, kterými se Karel Albrecht snažil vylepšit ekonomickou situaci země zadlužené po nerozvážném hospodaření svého otce.⁵¹ Z českého hlediska je významný cyklus olejomalb *Pendantsy Kázání Jana Křtitele a Kázání Bernardina Sienského*, který se v současnosti nachází ve sbírce starého umění Národní galerie v Praze. Umělec zemřel v Mnichově v roce 1748 ve věku 82 let.⁵²

⁴⁹ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s. 113

⁵⁰ BÜRKLIN, Heidi. *Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels*. s. 42

⁵¹ Tamtéž, s. 17

⁵² Tamtéž, s. 19

4.1.3 Popis umělecké výzdoby v prostorech Nového zámku ve Schleißheimu s tematikou Války Svaté ligy

Protože oslavná díla malíře Beicha jsou dochována v původním umístění ve Schleißheimu, věnuji krátkou kapitolu speciálně této instalaci.⁵³ Zámecký komplex Schleißheim na severním předměstí bavorského Mnichova byl jedním z hlavních sídel bavorského kurfiřta. Komplex se skládá ze 3 paláců, tedy Starého paláce, Lustheimského paláce a Nového paláce. Stavba Nového Schleißheimského paláce začala za vlády kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela, za jehož vlády bylo dostaveno pouze hlavní křídlo.⁵⁴ Hlavním námětem výzdoby palácového křídla je vítězství Maxmiliána II. Emanuela ve válce proti Turkům, též známé pod jménem Válka svaté ligy či Velká Turecká válka.

Obraz je umístěn ve Velkém sále Nového paláce nad portálem spojujícím Velkou síň (Großer Saal) a Síň vítězství (Viktoriensaal).⁵⁵ Návštěvník Nového paláce na cestě z vestibulu budovy do Velké síně prochází přes barokní schodiště, jehož stěny jsou zdobeny detailními reliéfy sochaře Johanna Baptisty Zimmermanna, mezi nimiž se vyjímá reliéf tváře dobové představy Osmana s hrozivým výrazem obličeje nasměřovaným na návštěvníka od vrchní části spodního schodového portálu.⁵⁶ Osobně se domnívám, že na schodišti začíná a zároveň končí úsek uměleckého zobrazení kurfiřtovy působnosti ve válce s Osmany a tvář Osmana představuje symbol nebezpečí, před nímž kurfiřt chránil Evropu.

Za vrchními portály schodiště se nachází Velká síň (Großer Saal), které dominují téměř 10 metrů široké obrazy bitev: Vítězství u Vídně (Der Entsatz von Wien) a naproti obraz Vítězství u Moháče opět od Franze Joachima Beicha.⁵⁷ Dalším, tentokrát mýtickým, prvkem Velké síně je stropní freska malíře Jacopo Amigonioho, z roku 1722, zobrazující souboj mezi Aeneasem a Turnem. Freska symbolizuje Maxmiliánovu inspiraci, či ztotožňování se s Aeneasem, hlavní postavou eposu Aeneida od Publia Vergilia Mara. Znakem ztotožnění se zmíněným antickým

⁵³ GÖTZ, Ernst. *Schlossanlage Schleissheim: Amtliche Führer*. Bayerische Verw. d. staatl. Schlösser, Gärten u. Seen, 2005. ISBN 978-3932982552. s. 95-101 - KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt, Bayerische Schlösserverwaltung*. s. 7-11.

⁵⁴ GÖTZ, Ernst. *Schlossanlage Schleissheim: Amtliche Führer*. s. 24

⁵⁵ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s. 93.

⁵⁶ Tamtéž, s. 183

⁵⁷ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 198

hrdinou eposu jsou společné obličejové rysy kurfiřta Maxmiliána s Aeneasem, který je na fresce zachycen v okamžiku porážky Turna v souboji.⁵⁸

Vítězná síň (Viktoriensaal) je portálem přímo napojena na Velkou síň. 11 olejomalb na stěnách síně namalovali Franz Joachim Beich a Jacopo Amigoni, olejomalby jsou věnovány Maxmiliánovým jednotlivým významným triumfům ve válce s Turky. Taktéž jako tomu je ve Velké síni, tak i zde je situována stropní freska od Jacopo Amigoniho inspirována Aeneidou. Konkrétně Aeneovým přistáním v Kartágu a setkáním s kartaginskou královnou Dido. Mezi 11 nástěnnými obrazy a stropní freskou je výše na stěně umístěno 6 obrazů znázorňujících alegorii míru od Jacopa Amigoniho. Těchto 6 obrazů, na niž jsou amorové sbírající zbraně, značí nastávající období míru a zároveň tvoří dohromady z písmen na každém z obrazů šifru jména M-A-X a EMA-NU-EL.⁵⁹ Vítězná síň sloužila jako reprezentační jídelna, kde bavorský kurfiřt hostil své návštěvy. Nejvýznamnější místo bylo dle dvorské etikety před krbem, tím pádem Maxmilián vždy seděl naproti svému portrétu, kde je vyobrazen jakožto dobyvatel Bělehradu, a přitom obklopen obrazy zobrazující jeho nejvýznamnější vítězství ve válce s Turky.⁶⁰

⁵⁸ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschutzt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s. 81

⁵⁹ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschutzt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s. 107

⁶⁰ Tamtéž, s. 113

4.1.4.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Vídně od Franze Joachima Beicha⁶¹

Olejomalba znázorňující bitvu u Vídně (Der Entsatz von Wien am 12. September 1683), ke které došlo 12. září 1683 zdobí stěnu Velkého sálu v Novém paláci zámeckého komplexu Schleißheim. Umístění obrazu nad portálem vedoucím do Síně Vítězství je pravděpodobně jakýmsi úvodem a „pozvánkou“ na cestě návštěvníka k dalším obrazům tématiky Maxmiliánových vítězství nad Osmany.

I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény

Na pozadí obrazu bitevní scénérie vidíme město na břehu řeky, které je od zbytku scénérie jasně ohraničeno a vymezeno hradbami. Z několika částí samotného města vychází do nebe kouř. V malířově ztvárnění scénérie jsou v oblasti před hradbami města patrné zákopy, za nimiž jsou dělostřelecké baterie a organizované formace vojsk různého zbarvení uniformem. Především v levé části obrazu vidíme jediné náznaky bojové akce pomineme-li výrazné popředí scény, kde jsou znázorněny prvky sice převážně logistické povahy, avšak do bojových akcí neoddiskutovatelně patří.

Postavy v popředí scénérie jsou provedeny podstatně detailněji. Autor klade důraz na barevné provedení uniform vojáků v popředí. Zde používá výrazně modrou, bílou a červenou barvu. Koňská spřežení s povozy naznačují zásobování bojujících vojsk vojenským materiálem. V pravé části popředí obrazu je figura lišící se od všech vojáků v okolí. Muž v modré uniformě, šedou parukou a černým trojhranným kloboukem sedící na hnědém koni, který pravou rukou ukazuje směrem na bojiště s pohledem upřeným vpravo. Tento jezdec stojí u jediného stromu v přední části obrazu. Pod stromem sedí postava vojáka v bílé uniformě, na nějž se dívá postava jezdce. Napravo od zmíněného vojáka je skrčen další voják bílé uniformy a mezi jezdce a pravděpodobně raněným vojákem je voják bílé uniformy mířící puškou do vzduchu mimo scénérii obrazu. V levém spodním rohu obrazu je rozestavěna dělostřelecká baterie 3 polních děl s mosaznými hlavními a dřevěnými lafetami. Obsluha baterie se skládá pouze z 1 vojáka v černé uniformě u něhož jak lze soudit dle kouře vycházejícího z hlavní děla nalevo baterie

⁶¹ Obrazová příloha č. 2

právě vystřelil. Zbývá 2 děla se zdají být nečinná a zvláštností na nich je odlišné vychýlení náměru.

II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény

Obraz je výjevem z bitvy u Vídně, události, která měla za následek vyhnání osmanských vojsk z oblasti Dolních Rakous a zformování protiturecké koalice křesťanských zemí s názvem Svátá liga. Bitva započala v ranních hodinách 12. září 1683 na levém křídle, kde se na křesťanské straně nacházely jednotky vévody Karla Lotrinského, Sasové, Bavoři a další jednotky z Říše.⁶² Jelikož v obraze Bitva u Vídně lze poznat svit vycházejícího slunce na levé straně obrazu směrem od řeky Dunaj a zároveň jsou zde vyobrazeny jezdecké jednotky útočící směrem zleva lze předpokládat, že obraz je malován z úhlu pohledu severozápadně od města Vídeň a jedná se o počátek bitvy. Boj se táhl až do odpoledních hodin, kdy se bojovalo na frontě přibližné délky 6 kilometrů. Rozhodujícím úderem byl jezdecký útok přibližně 20 000 narychlo sešikovaných jezdců z řad polských, bavorských a dalších říšských pluků.⁶³

Různorodost aliančního vojska u Vídně lze sledovat právě na různobarevných uniformách vojáků na obraze. Jednotné uniformy se začaly prosazovat od konce třicetileté války nejprve v malých zemích, a právě bavorský kurfiřt Maxmilián II. Emanuel se zasadil o modrý stejnokroj bavorského vojska.⁶⁴ Tato skutečnost nás zároveň vede k vyobrazení samého bavorského kurfiřta, kterého jsem identifikoval jako postavu na koni v modré uniformě, podle níž získal v pozdější fázi války Sváté ligy přezdívku „Modrý kurfiřt“.⁶⁵ Postoj kurfiřtova koně naznačuje jeho výcvik pravděpodobně tzv. španělskou jezdeckou školou, to kontrastuje s koňmi vyobrazenými v záprahu vozů.

III. Reprezentační funkce obrazu

Bavorský kurfiřt Maxmilián II. Emanuel, stejně jako mnoho dalších vládců křesťanské barokní Evropy, pokládal za významnou výsadu oproti ostatním vládcům dědičný nárok na vládu nad svými územími. V Novém paláci ve Schleißheimu se kurfiřt Maxmilián chtěl především

⁶² PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. Praha: Elka Press, 2003. ISBN 80-902745-5-2. s. 84-98 - VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 52-53.

⁶³ Tamtéž, s. 53 – WILSON, Peter. *German Armies: War and German Society, 1648-1806*. Routledge, 1998. ISBN 978-1857281064. s. 68-71

⁶⁴ ANDERSON, Matthew Smith. *War and Society in Europe of the old régime 1618-1789*. McGill-Queens University Press. 1998. s. 62-63. ISBN 978-0773517592.

⁶⁵ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 86

prezentovat jako vítěz nad Turky, tedy jako někdo nepostradatelný ve válce s nimi. Hlavním tématem výzdoby reprezentativních sálů tohoto křídla, tedy Velké síně a Síně vítězství, je mýtus o přemožiteli osmanských vojsk napříč celou Válkou svaté ligy. Obraz Bitva u Vídně byl Beichem namalován v roce 1702, tedy jednalo se o první obraz ze série obrazů s tématem této války.⁶⁶ Obraz bitvy u Vídně a stejně tak naproti vystavený obraz Druhé bitvy u Moháče jsou doprovázeny reliéfy vítězných andělů společně s erbem rodu Wittelsbachů glorifikující vítězství v obou bitvách. Obrazy bitev Velkého sálu jsou, jak jsem již zmiňoval dříve, s dalšími obrazy bitev v Sálu vítězství propojeny stropní freskou na motiv příběhu o Aeneasovi, tj. o antickém bájném hrdinovi, s nímž se Maxmilián Emanuel ztotožňoval.⁶⁷

Maxmiliánovým motivem pro vyobrazení sebe sama jako vítěze nad Turky však byla i potřeba usmířit si císařský rod Habsburků po jeho přiklonění se na stranu Francie během války o Španělské dědictví. V této válce přišel Maxmilián o svou moc v Bavorsku v roce 1706 na základě říšské klatby a získal ji zpět až v roce 1714. V následujících letech najal znovu malíře Franz Joachim Beicha na malbu dalších obrazů pro již zmíněnou Vítěznou síň.

⁶⁶ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s.79

⁶⁷ BÜRKLIN, Heidi. *Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels*. s. 49-50

4.1.4.2 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Dobyetí pevnosti Nové Zámky⁶⁸

Obraz „Dobyetí pevnosti Nové Zámky 1685“ (Die Eroberung der Festung Neuhäusl 1685) od malíře Franze Joachima Beicha v Síni Vítězství je jedním z dalších 11 nástěnných obrazů s tematikou cesty vítězství kurfiřta Maxmiliána. Dílo je umístěno v pravé části místnosti od vstupního portálu mezi obrazy „Osvobození Ostřihomi 1685“ a „Dobyetí Bělehradu 1687“.

I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény

V pozadí obrazu je děly ostřelovaná hvězdicová pevnost, z jejíž vnitřní částí stoupá do oblak kouř. Hlavní oblastí střetu jsou dva ze čtyř bastionů (vystupující částí opevnění), které je možné na malbě vidět. Na zmíněných bastionech jsou z dálky patrné šiky vojáků vystupující na bastiony pomocí žebříků. Mezi bastiony je další část pevnosti tzv. ravelin (samostatné opevnění mezi bastiony), odkud jak se zdá přichází další palba směrem na kurtinu (nejslabší část opevnění) pevnosti. V okolí pevnosti je výrazná síť zákopů táhnoucí se od řeky až po krytou cestu u ravelinu a menší opevnění vnější obrany. V prostoru mezi řekou a pevností je oválné obléhací opevnění pro dělostřelectvo mezi dvěma předsunutými obranými postaveními. Vstup do již zmíněných zákopů je vyobrazen v blízkosti řeky vedle pravděpodobně vypálené budovy hospodářského charakteru a formacemi vojáků převážně bíle zbarvených uniform spojujících popředí a zadní část vyobrazené bitvy.

V přední části obrazu je patrná vertikální diverzita děje. Jsou zde další formace pěších vojsk společně se čtyřmi jezdci na koních. V pravé přední části obrazu je koňské spřežení převážející zásoby vjíždějící po cestě do zalesněného prostoru doprovázené vojákem v hnědě zbarvené uniformě. Za spřežením na stejné cestě jsou celkem tři vojáci bílé uniformy. Tedy voják nesoucí buben přes rameno, voják pravděpodobně předávající či něco sdělující vojákově s bubnem a voják sedící na skalce u cesty za oběma zmíněnými vojáky s puškou odloženou o skalku držící si oběma rukama rudě zbarvenou část uniformy indikující vojákově zranění.

Ve středu přední části obrazu je jezdec na šedém koni zachycen v klusu doprovázející hnědého a černého koně směřující ke spřežení v pravé části popředí malby. Jezdec má modrou uniformu a pušku popruhem připevněnou na zádech, tak aby mohl pravou rukou otěžemi ovládat zbylé

⁶⁸ Obrazová příloha č. 3

dva koně. Nalevo od jezdce s třemi koňmi je další figura jezdce v modré uniformě, jehož kůň je ve stejném postoji jako kůň jezdce v jiném obraze, Bitva u Vídně. Význam této postavě dodává postoj jeho koně a v pravé ruce vztyčený kord značící, že tato postava vydává rozkazy šikům vojáků v levé části obrazu.

V levém dolním rohu obrazu jsou dva stromy nápadně se podobající stromu na obraze Bitva u Vídně od stejného autora. Pod stromy jsou postavy vícera barev ošacení, je zde voják bílé uniformy s puškou a šavlí u boku ukazující směrem na pevnost. Okolo něj jsou tři postavy: malá postava v červené kamizole se psem, postava s rudým pláštěm s opřenými rukama v bok sledující bitvu a voják modré uniformy sedící na zemi opřený o buben. Přimo pod stromy jsou stínem zahalené čtyři postavy. O strom je opřena postava raněného vojáka, o kterého se stará další voják. Blíže druhému stromu více nalevo je voják zeleně zbarvené uniformy opírající se o pušku a pravou rukou ukazující na raněného vojáka u stromu s postavou černé uniformy jdoucí směrem k raněnému.

II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény

Pevnost Nové Zámky byla správním centrem osmanské moci na levém břehu řeky Dunaj od roku 1663, kdy byla pevnost dobyta vojskem Ahmeda Köprülüho až po rok 1685.⁶⁹ V roce 1685 se velení koaliční armády v čele s Karlem V. Lotrinským rozhodlo v rámci plánů vojenského tažení pro léto tohoto roku dobýt Nové Zámky.⁷⁰ Pevnost byla po úspěších tažení z let 1683-1684, kdy byly křesťany dobyty města jako Ostřihom, Visegrád či Pešť, téměř odříznuta od zásobovacích tras nezbytných pro obranyschopnost posádky.⁷¹ Osmanská posádka, která v pevnosti čítala na 3 000 obránců mohla doufat v úspěch na bojišti nově se formující armády budínského paši Ibrahima mezi řekami Ipel' a Hron. Nové Zámky začaly být odstřelovány koaličním dělostřelectvem 11. července 1685, v reakci začaly Osmané obléhat 1. srpna již 2 roky osvobozenou Ostřihom. Karel Lotrinský se rozhodl rozdělit své vojsko přibližně čítající 60 000 vojáků na 2 části. 16 000 vojáků pod velením maršálka Caprara nadále obléhalo Nové Zámky, zatímco zbylých přibližně 44 000 vojáků s Karlem Lotrinským vyrazilo proti osmanské

⁶⁹ KLUČINA, Petr a kol. *Vojenské dějiny Československa*. Praha: Naše vojsko, 1986. sv. 2. s. 124-128 – SEGEŠ, Vladimír. *Vojenské dějiny Slovenska a Slovákův*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2015. ISBN 978-80-7451-469-2. s. 118-122

⁷⁰ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 76-77

⁷¹ KOPČAN, Vojtech. *Turecké nebezpečnostvo a Slovensko*. Bratislava: Veda, 1986. s. 160-161

armádě.⁷² Maršálek Caprara pověřený obléháním Nových Zámek nabídl 10. srpna 1685 tureckým obráncům a Novozámeckému Pašovi možnost kapitulovat, kterou obránci odmítli.⁷³ Dne 16. srpna 1685 se obě armády utkaly mezi městy Ostřihom a Tata, z bitvy vyšla vítězně armáda Karla Lotrinského. Rozhodujícím úderem, který stvrdil vítězství křesťanů v bitvě byl úder bavorských vojsk vedených Maxmiliánem Emanuelem na levém křídle podporovaný plukem dragounů prince Evžena Savojského.⁷⁴

Po 3 dnech od vítězné bitvy přišel na řadu generální útok na Nové Zámky, jehož obránci chtěli po téměř měsíc trvajícím obléhání přibližně dvacetinásobnou přesilou kapitulovat. Kapitulace však byla křesťany odmítána při každém pokusu.⁷⁵ Křesťanská vojska toužila po pomstě za porážku, kterou jim u Nových Zámek uštědřili Osmané v roce 1663, při níž byla zmasakrována obranná posádka pevnosti. „*Kolikrát se na pevnosti objevila bílá vlajka, tolikrát ji sestřelili nebo srazili dolů, přičemž se vrhali na Turky jako rozzuření lvi. Na jedné baště se chtělo útokem zachránit na čtyři sta Turků: přeskočili vodní příkop, ale na druhé straně je pobila tam stojící jízda.*“⁷⁶ Po generálním útoku na zbylé turecké obránce, kterých ke konci obléhání zbývalo již kolem 1200 přežilo jen 200. Těchto 200 přeživších bylo buď za výkupné propuštěno či prodáno prostřednictvím židů a Benátských kupců do otroctví.⁷⁷

Samotná pevnost Nové Zámky byla jednou z tzv. hvězdicových pevností, které byly stavěny na území dnešního Slovenska za účelem obrany proti blížícímu se osmanskému nebezpečí z jižních Uher. Tyto pevnosti byly plánovány, tak aby svými mohutnými bastiony obklopovaly město uvnitř. Bastiony, které společně s příkopem tvořily hvězdicový tvar, byly navrženy především pro stále vzrůstající význam dělostřelectva na bitevních polích.⁷⁸ Dělostřelci s pevnostními děly na jednotlivých bastionech měli možnost odstřelovat útočníky na velkou vzdálenost a zároveň ze všech stran a úhlů případného útoku. Mohutné bastiony zároveň

⁷² SEGEŠ, Vladimír. *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*. s. 125-126

⁷³ CANYI, Peter. *Význam Novozámeckej pevnosti v tureckom boji* [online]. Slovak Journal of Political Sciences, 2007. Dostupné z: <http://sjps.fsvucm.sk/index.php/sjps/issue/view/56>, [citováno 2023-10-01]. - KOPČAN, Vojtech. *Turecké nebezpečenstvo a Slovensko*. s. 162

⁷⁴ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König"*. In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 49

⁷⁵ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 79

⁷⁶ HORVÁTH, Pavel. *Rabovali Turci: výber z kronik a listov zo 16-17. storočia. Pamäti a dokumenty (Tatran)*. Bratislava: Tatran, 1972, s. 141. - WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. s. 213-214

⁷⁷ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 79

⁷⁸ DUFFY, Christopher. *Siege Warfare: The Fortress in the Early Modern World 1494-1660*. Routledge, 1996. ISBN 9780415146494. s.191-219

poskytovaly krytí pro sklady střelného prachu, které v obléhaném městě musely být vždy, co nejlépe ukryté před zásahy obléhacích děl. Nové Zámky konkrétně měly 6 bastionů namísto běžných 5 a stály v rovině na břehu řeky Váh z níž byla během stavby vytvořeným kanálem přivedena voda do příkopů před opevněním, jak je z obrazu patrné.⁷⁹

III. Reprezentační funkce obrazu

Obraz symbolizuje válku ve fázi počátečních velkých křesťanských ofenziv let 1683-1686 na dříve Osmany dobytá území levého břehu řeky Dunaj.⁸⁰ Znovudobytí novozámecké pevnosti byla velká událost a dalším znakem převzetí iniciativy na „turecké frontě“ nejen pro habsburskou říši, rezonovala i v dalších křesťanských evropských zemích stejně tak jako její dobytí o 22 let dříve. Pevnost tehdy byla vnímána za vstupní bránu do Vídně a dále do střední Evropy, tudíž její dobytí vzbudilo v těchto zemích strach a osmanské hrozbě byla znovu přičítána větší priorita.⁸¹ Maxmilián Emanuel se v případě tohoto obrazu pravděpodobně chtěl prezentovat jako vládce, který se zasadil o vyhnání Turků od bran do Střední Evropy. Bavorský kurfiřt je stejně jako v předchozím obraze vyobrazen sedící na koni v modré uniformě, což může znamenat, že Maxmilián Emanuel chtěl být Beichem malován v jezdecké póze nebo tak chtěl malíř svého donátora odlišit či zvýraznit na plátně mezi mnoha dalšími postavami. Znakem Beichovy krajinomalby jsou znovu detailně namalované osamocené stromy v popředí obrazu.

Jak jsem již zmínil, obraz je v Síni vítězství umístěn na stěně v pravé části od hlavního vstupu pro návštěvníka. Na stejné stěně se vedle něj nachází i obraz Osvobození Ostrihomí. Tyto dva obrazy tažení roku 1685, tak chronologicky zaznamenávají jak bitvu s armádou budínského paši Ibrahima, tak 3 dny poté následující dobývání pevnosti Nové Zámky. Návštěvník obrazy spatřuje poté, co vstoupí portálem z Velké síně. Kurfiřt se tímto způsobem prezentoval návštěvníkovi jako vojevůdce od bitvy o Vídeň až po jeho další úspěchy a je zároveň glorifikován latinským textem, který je zakomponován do horní části rámu zlato-bílého motivu každého z obrazů a blahorečí Maxmiliána Emanuela a bavorské knížectví.

⁷⁹ CANYI, Peter. *Význam Novozámeckej pevnosti v tureckom boji* [online]. Slovak Journal of Political Sciences, 2007. Dostupné z: <http://sjps.fsvucm.sk/index.php/sjps/issue/view/56>, [citováno 2023-10-01].

⁸⁰ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 48

⁸¹ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. New York: Basic Books 2009. s. 213.

4.1.4.3 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Dobyetí pevnosti Budín 1686⁸²

Obraz „Dobyetí pevnosti Budín 1686“ je stejně jako „Dobyetí pevnosti Nové Zámky 1685“ jedním z 11 obrazů tematicky zaměřených na nejvýznamnější úspěchy bavorského kurfiřta Maxmiliána Emanuela II. v boji s Turky vystavených v Síni Vítězství. Umístěn je v pravé části stěny od hlavního vchodového portálu mezi obrazy „Karel Albrecht a Ferdinand Maria Innocenc při dobývání Bělehradu 1717“ a „Osvobození Ostřihomi 1685“.

I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény

Na pozadí obrazu je mezi lesnatým kopcem nalevo a žlutým polem napravo široká řeka Dunaj. Nebe je lemované načervenalými mraky.

Na střední vrstvě obrazu je namalované obléhané město Budín a Budínský hrad. Celá aglomerace je na kopci a po obvodu obklopena hradbami s pravidelnými dělostřeleckými rondely. Uvnitř hradeb ve střední městské části jsou kromě domů k vidění vysoké věže s pozdně gotickými architektonickými prvky. Město je od hradu děleno vnitřní hradbou. Hrad se také od zbytku aglomerace liší propracovaností opevnění, na rozdíl od městské části má druhou vrstvu hradeb tzv. parkánovou zeď, která je částečně proražená. Palácová část hradu je zřejmě nejvíce poškozenou částí celého Budína. Z hradní věže stojí jen část stěny směrem k řece. Sutiny, které bývaly protilehlou stěnou, leží v prostoru mezi mostem spojujícím palác s hradbami. U palácové části je zřejmé poškození střechy, ze které vyčnívají nosné trámy. Podél pravděpodobně rozštílené části hradní hradby jsou palisády s děly vojska křesťanů ostřelující hrad z blízkosti zpoza příkopu, k palisádě vedou i útočnickovy zákopy, jimiž se směrem k příkopu přibližují řady postav vojáků.

V přední části obrazu jsou na vyšší pozici celkem tři dělostřelecké baterie křesťanské armády. První baterie v levé části čítá celkem tři děla s obsluhou, za níž jsou stany. Největší baterie uprostřed má celkem devět děl. Postavy obsluhy se všechny zdají být v totožném postavení soudě dle kouře vycházejícího z hlavní děl v okamžiku po výstřelu salvy. Za touto baterií jsou další členové obsluhy se sudy pravděpodobně střelného prachu. Zároveň se k baterii

⁸² Obrazová příloha č. 4

prohloubenou cestou přibližuje koňské spřežení 4 koní s jezdci přivázející truhlu se zásobami. V pravé části je poslední baterie s dvěma děly taktěz s obsluhou v akci nabíjení děl před salvou.

II. Kontext malbou zachyceného okamžiku bitevní scény

Uherská metropole, dříve sídlo uherských králů Budín, byla v Osmanských rukou od roku 1541, tedy až po 143 letech osmanské nadvlády a po vítězství u Vídně bylo v roce 1684 obléháno vojsky nově vzniklé Svaté ligy. Toto obléhání v rámci stále probíhající říšské protiofenzívy s účelem zabrat města v povodí Dunaje probíhalo mezi 14. červencem až 30. říjnem 1684. Počáteční nadšení, kterým oplývala atmosféra v armádě po poměrně snadném získání pevnosti Ostřihom, Visegrád a města Pest nastal první problém, tím byla logistika zásobování vojska. Na pláních povodí Dunaje se stále nacházely skupiny tatarských nájezdníků a sipáhíů, které často útočily nejen na oddělené zásobovací kolony ale také na hlavní křesťanskou armádu.⁸³ Vojsko bylo zásobováno také po řece, směrem z Vídně bylo na lodích převáženo především střelivo, ale stále se nejednalo o dostatečný počet zásob nutný pro dlouhodobé obléhání.

Budín tehdy obléhalo přibližně 41 000 mužů pod velením Karla V. Lotrinského, který si jako svého poradce zvolil mimo jiné i Arnošta Rudingera hraběte ze Starhembergu. Velitel o rok dříve obléhané vídeňské posádky se měl ze svých zkušeností zasadit o to, aby se u Budína neopakoval vídeňský scénář s prohozenými rolemi bojujících stran.⁸⁴ Problémem byl poměr sil posádky Budína a armády Ligy, jelikož narozdíl od Vídně, kde byl poměr sil přibližně 5:1 ve prospěch útočníka, se u Budína počet obránců téměř rovnal polovině sil útočníka. Obránci, pod velením budínského paši Abdurrahmana Abdi původem z Albánie, tak byli ve výhodné pozici pro občasné nájezdy na ležení křesťanů.⁸⁵

Morálka v křesťanském ležení se mírně vylepšila, když se 9. září k obléhání připojila bavorská armáda v čele s bavorským kurfiřtem. „*V době příjezdu Bavorů byla situace již zcela zmatená. Přesto se kurfiřt vrhl do boje s elánem a dosáhl některých úspěchů. Nakonec, vzhledem k neutěšené zásobovací situaci, muselo být obléhání, které útočníka stálo 40 % armády na*

⁸³ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 205

⁸⁴ Tamtéž, s. 209

⁸⁵ NĚMEDY, Josef. *Die Belagerung der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849: Nach den Authentischen Berichten und Tagebüchern*. Pešť: Gustav Emich's Sortiments-Buchhandlung, 1853. s. 5-10 - PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. s. 93-94

začátku listopadu bez výsledku přerušeno.⁸⁶ V průběhu září a října se ovšem začal projevovat další velký problém v podobě tzv. „Morbus Hungaricus“, což v překladu z latiny znamená maďarská nemoc. Jedná se o tyfus, který se šířil v prostředí vlhkého centrálního Uherska velmi rychle v řadách armády Ligy.⁸⁷ Ke konci obléhání nebyla polovina armády schopna boje, a ještě k tomu od zvědů přicházely zprávy o formující se osmanské armádě na jihu. Mezi 29. a 30. říjnem bylo na rozkaz císaře Leopolda vojsko staženo od Budína zpět směrem na Ostrihom do zimních ubikací.

Druhé obléhání Budína probíhalo o 2 roky později, začalo 16. června 1686 a trvalo 74 dní. Velitelem obléhání byl stejně jako v roce 1684 vrchní velitel říšských vojsk Karel V. Lotrinský. Armáda Svaté ligy tentokrát čítala kolem 65 000 vojáků tvořených z armád členských států Ligy a dobrovolníků z řady dalších křesťanských evropských států. Cílem tažení, dle císaře Leopolda I., nebylo jen ovládnutí Budína, ale zároveň znovuobrodit myšlenku o vyhnání muslimů z celého prostoru Evropy. Velitelé armády se poučili z nezdaru v roce 1684 a vyřešili problém se zásobovací logistikou pravidelným přísunem zásob po řece Dunaj. Tentokrát nechyběly podstatné zásoby, jež nebyly o 2 roky dříve k dispozici jako jsou jídlo, munice ani léky. Jak probíhal převoz munice pro dělostřelectvo je v obraze částečně zaznamenáno v prostoru za prostřední baterií.⁸⁸

Na Turecké straně posádka čítala přibližně 13 000 vojáků, kterým stále velel paša Abdurrahman Abdi. Poté, co se dozvěděl o záměrech Ligy, nechal přesunout všech, již zmíněných 13 000 vojáků z oblasti středních Uher do Budína, kde se opevnil.

Město bylo křesťany zcela odříznuto, následně byly vykopány obléhací zákopy a dělostřelectvo bylo rozmístěno v okolí, a především na kopcích u města. Úplné odříznutí města je z malby zřejmé vzhledem k tomu, že kolem města jsou viditelné zákopy a na opačné straně města je vidět kouř způsobený výstřely kanónů.

Nejprve útočníci pálili do hradby dolního města, tj. nábřeží města oddělené od horního města a hradu skalou tyčící se přibližně 60 m nad řekou Dunaj. Zeď dolního města byla proražena

⁸⁶ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 49

⁸⁷ KOPČAN, Vojtech. *Turecké nebezpečí a Slovensko*. Bratislava: Veda, 1986. s. 162 - WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 210

⁸⁸ NÉMÉDY, Josef. *Die Belagerung der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849: Nach den Authentischen Berichten und Tagebüchern*. s. 7-8

23. června a den na to tam zahájil Maxmilián Emanuel s bavorskou armádou čelní útok. Dolní město během tohoto útoku téměř padlo do bavorských rukou, jelikož se obránci koncentrovali především v horním městě. V následujících dnech křesťané město odstřelovali těžkým dělostřelectvem. Bavoři postavili své dělostřelecké baterie na Gellértově hoře, z níž mohli střílet za hradby přímo do prostoru hradu, jelikož úpatí hory bylo výše než Horní město.⁸⁹ Úhel pohledu, z něhož byl obraz malován naznačuje, že se jedná o úpatí Gellértovy hory. Nasvědčuje tomu umístění dělostřelectva, umístění budínského hradu a dle popisu výhled do prostor města za hradby.⁹⁰

Ačkoli bylo město odstřelováno téměř nepřetržitě, projevila se houževnatost obrany tureckých obránců, kteří byli schopni i pod palbou tvořit další obranné linie kdekoli dělostřelci prorazili hradbu. Improvizované linie byly tvořeny z palisád, polních opevnění, či čehokoli co mohli obležení Turci využít. Čelní útoky křesťanů přicházely téměř každý den na vícero úsecích města, ovšem pokaždé, co křesťané zahnali Turky na ústup spustili na ně palbu z další linie improvizovaných opevnění.⁹¹ Z pohledu na obraz je možné vyzorovat obranné palisády v prostoru, kde bývala hradní hradba.

24. července se bavorskému dělostřelectvu podařilo zasáhnout sklad střelného prachu, výbuch zabil přibližně 20 % obránců.⁹² Následně byl k Abdurmanu Abdi Pašovi vyslán posel s výzvou ke kapitulaci, kterou budínský paša odhodlaný bojovat do posledního obránce zamítl. Při následných jednáních obou zneprátelených stran byl již paša ochoten jednat. Nacházel se ve velmi riskantní pozici, jelikož si uvědomoval, že Budín není schopen proti přesile ubránit a zároveň pokud by se Budína vzdal, tak by jej čekala jistá poprava za „zbabělost“.

Obě strany jednaly prostřednictvím poslů, což byly křesťanští důstojníci vysílaní do Horního města, zatímco turečtí důstojníci byli naopak vysíláni do bavorských linií, jako záruka

⁸⁹WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 216

⁹⁰ Tamtéž. s. 217-218

⁹¹ NĚMEDY, Josef. *Die Belagerung der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849: Nach den Authentischen Berichten und Tagebüchern*. s. 17-19

⁹² CHILDS, John. *Warfare in the seventeenth century*. Washington: Smithsonian Books, 2001. s. 134. ISBN 978-006089170. – ÁGOSTON, Gábor. *Guns for the Sultan: Military Power and the Weapons Industry in the Ottoman Empire*. Cambridge University Press, 2008. s. 154 ISBN 978-0521603911 - SEGEŠ, Vladimír. *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*. s. 126

bezpečného návratu. Obě strany byly k posílům z řad nepřátel pohostinné a jednaly s náležitým respektem.⁹³

V průběhu srpna se začaly množit zprávy o osmanské armádě z jihu, která měla zachránit či přinejmenším posilnit obranu Budína. Armáda dle zvědů měla čítat 40 000 mužů. Vévoda Karel V. Lotrinský dne 14. srpna vyrazil s celou svou jízdou a většinou armády proti nepříteli. V následné bitvě se mu podařilo osmanskou armádu velkovezíra Sari Süleymana Paši přepadnout a zahnat na útek. Tehdy bylo pobito na 3 000 osmanských vojáků.⁹⁴ Po vítězství nechal lotrinský vévoda část trofejí dovézt k císaři Leopoldovi I. a část přivezl zpět k obleženému městu. Trofeje vystavil, tak aby obležení Turci viděli, jaký osud potkal armádu, která je měla zachránit. Osmané poté podnikli více pokusů probojovat se skrze obležení do města, aby posílili obranu. Ve výsledku se několika stovkám vojáků podařilo připojit se k obležené armádě, ovšem nejednalo se o dostatečnou posilu k převzetí iniciativy.⁹⁵

Ke zlomu, který přivedl obléhání ke konci, došlo 30. srpna. Tehdy dorazily čerstvé posily z Vídně. Obležení posílilo 5 peších regimentů a 25 jezdeckých eskader. Společně s posilami přišly i císařovy rozkazy, císař očekával brzký finální úder na město.

Hlavní úder přišel v ranních hodinách 2. září, celá křesťanská armáda byla seřazena, tak aby si turečtí obránci mysleli, že táhnou vstříc armádě velkovezíra Sari Süleymana a nepřišli tak o element překvapení, když byl náhle vydán rozkaz k palbě a postupu na město.⁹⁶ Načervenalé mraky a svit slunce na obraze přicházející z poza řeky naznačuje, že se jedná o výjev z počátku hlavního útoku.

Z na sebe navazujících čelních útoků se třetímu podařilo prolomit obranné linie a začalo dlouhé krveprolívání tureckých obránců. Ačkoli si obránci porážku uvědomovali a snažili se armádě ligu vzdát, neměli vítězové se vzdávajícími se Turky slitování. Kvůli velmi vysoké krvežíznivosti svých vojáků hlavní velitelé Karel V. Lotrinský a Maxmilián II. Emanuel vydali přímé rozkazy nezabíjet zajaté Turky a pokračovat v útoku dále do města. Velitel posádky Abdurmanu Abdi Paša byl ten den zabit v boji. Z posádky města, jak jsem již zmínil, původně

⁹³ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 220

⁹⁴ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 221

⁹⁵ Tamtéž, s. 222

⁹⁶ NĚMEDY, Josef. *Die Belagerung der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849: Nach den Authentischen Berichten und Tagebüchern*. s. 23-25

čítající 13 000 vojáků přežilo obléhání méně než 2 000. Na straně armády ligy byl celkový počet ztrát za celý průběh obléhání 11 900 vojáků.⁹⁷

III. Reprezentační funkce obrazu

Dobytím města Budín zasadila křesťanská Svatá liga Osmanské říši velkou ránu. Symbolika tohoto vítězství nad muslimy povznesla morálku křesťanů a pravděpodobně i obnovila myšlenku vyhnání muslimských národů z prostoru Evropy.⁹⁸

Maxmilián II. Emanuel, jakožto jeden z předních generálů obléhajících Budín v čele Bavorského kontingentu pověřil Beicha, aby namaloval obraz zvěčňující bavorskou spoluúcast v tomto slavném úspěchu války na plátně. Zajímavým jevem obrazu je nepřítomnost figury připomínající bavorského kurfiřta osobně, avšak vzhledem k tomu, že je obraz malován z úhlu pohledu od dělostřeleckých baterií pálících na město z bezpečné vzdálenosti Gellértovy hory je možné, že kurfiřt nechtěl být zobrazen jako generál, který vydává rozkazy z obléhacího ležení. Maxmilián byl znám tím, že v bitevních vřavách vedl své vojáky v předních liniích, ať se již jedná o pěší vojsko či kavalérii.

Aspektů, které vedly bavorského kurfiřta k výběru dělostřeleckých baterií jako předního tématu malby, je více. Jedním z nich je jejich samotný význam v průběhu obléhání, vzhledem k tomu, že bavorští dělostřelci se osvědčili svou přesností zásahem do tureckého skladu střelného prachu a zároveň díky svému postavení dokázali přes hradby odstřelovat vnitřní část Horního města. Dalším možným aspektem mohlo být chování bavorských vojáků po pádu města, respektive plenění města a vraždění tureckých zajatců z řad vojáků i civilistů, kterého nebylo ušetřeno ani židovské obyvatelstvo.⁹⁹ Z výběru je tedy možné usoudit, že kurfiřt nechtěl svou slávu na bojišti spojovat s utrpením budínského obyvatelstva, které přineslo dobytí spolu se znovunastolením křesťanské nadvlády.¹⁰⁰

V horní části rámu obrazu se pak znovu nachází pod názvem obrazu s datací děje i latinský nápis „Emanuel fulmen belli. Mars ipseque martis. Quam rumpat montes saxaque. Buda docet.“

⁹⁷ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 223

⁹⁸ WILSON, Peter H. *German armies War and German politics, 1648-1806*. s. 80. - VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 82 - KLUČINA, Petr a kol. *Vojenské dějiny Československa*. Praha: Naše vojsko, 1986. sv. 2, s. 148.

⁹⁹ FROJIMOVICS, Kinga. *Jewish Budapest: Monuments, Rites, History*. Central European University Press, 1998. ISBN 978-9639116375. s. 504

¹⁰⁰ JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König."* In: *Max Emanuel: Der "Blaue König"*, s. 51

Z volného překladu: Emanuel, blesk války. Mars a Mars sám. Jak láme hory a skály. Učí Budín. Z tohoto textu lze usuzovat, že Maxmilián II. Emanuel chtěl prezentovat bavorské vojsko s ním v čele jako dobyvatele pevností, které je schopné zdolat jakékoli opevnění.

Obraz se od dalších Beichových děl tematiky Velké turecké války liší také, tím že v přední části dějství není žádný strom, zatímco ve všech ostatních obrazech bitevních scénérií Síně vítězství je strom vždy zakomponován.

Umístění obrazu v síni vítězství má speciální symboliku. Je umístěn vedle Maxmiliánova portrétu s jeho synem „Karel Albrecht a Ferdinand Maria Innocenc při dobývání Bělehradu 1717“, tedy vedle obrazu, kterým bavorský kurfiřt vyjadřoval svou naději v budoucnost bavorského vládnoucího rodu Wittelsbachů. Obrazy Maxmiliánových vítězství lze považovat za výzvu pro jeho syna Karla Albrechta a jeho víru v budoucí vítězství svého nástupce v budoucích válkách.¹⁰¹

¹⁰¹ KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt, Bayerische Schlösserverwaltung*, s.113

4.2 Evžen František, princ savojský, kníže z Carignana a hrabě ze Soissons

4.2.1 Charakteristika osoby prince Evžena Savojského

Princ Evžen Savojský byl 5. synem francouzského generála Evžena Mořice a hraběnky Olympie Manciniové.¹⁰² Byl předurčen k církevní kariéře, ačkoli on sám chtěl jít ve šlépějích svých předků a vybudovat si kariéru v armádě. Evženův otec zemřel v roce 1673 a matka Olympie, hraběnka ze Soissons uprchla do Bruselu, jelikož byla jednou z podezřelých šlechtičen v tzv. travičské aféře.¹⁰³ Vyrůstal společně se sourozenci u své babičky Marie Bourbonkové, právě ona společně s matkou určily mladému Evženovi duchovní kariéru. Během svých studií se více než církevním naukám věnoval matematice, inženýrství, válečnictví a biografiím velkých vojevůdců jako Alexandr Veliký či Julius Caesar.¹⁰⁴ V roce 1683, kdy bylo mladému princovi Evženovi 19 let, zanechal své počínající duchovní kariéry a jeho babička Marie jej za to vykázala z domu. V tomtéž roce opakovaně žádal francouzského krále Ludvíka XIV., aby jej přijal do služby ve francouzské armádě. Ačkoli není dodnes znám králův důvod, pokaždé se setkal s odmítnutím. Evžen tedy odcestoval do Pasova, kam se v květnu uchýlil habsburský císař Leopold I. se svým dvorem, aby mu nabídl své služby a pokračoval ve službě pro císařskou armádu stejně jako Evženův bratr Ludvík Julius, který padl v boji s Turky v hodnosti velitele jezdeckého pluku.¹⁰⁵ Audienci u císaře Leopolda získal, zároveň jej císař přijal do svých služeb, ovšem ne jako velitele jízdního pluku, ale jako dobrovolníka do nově se formujícího koaličního vojska, které mělo porazit armádu velkovezíra Kara Mustafy u Vídně.

Po vítězství u Vídně získával princ Evžen Savojský stále větší vliv u císařského dvora i v armádě. Krátce po znovudobytí města Ostrihom princ Evžen získal svůj dragounský pluk, který se mu i přes počáteční finanční potíže podařilo spravovat za výrazné finanční podpory od jeho rodiny, tj. především tehdejšího savojského vévody Viktora Amadea II. (bratrance prince Evžena) a jeho matky, která tehdy byla agentkou ve službách habsburského dvora v Bruselu,

¹⁰² BRAUBACH, Max, "Eugen" in: *Neue Deutsche Biographie* 4 (1959) [online], s. 673-678 [cit. 2023-09-18]

¹⁰³ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*. s. 15. - HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Prince Eugene's Winter Palace*. Vídeň: Österreichische Galerie Belvedere 2013. s.99. ISBN 9783902805409

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 21-23

¹⁰⁵ FALKNER, James. *Prince Eugene of Savoy: A Genius for War Against Louis XIV and the Ottoman Empire*. Yorkshire: Pen and Sword Military 2022, s. 3. ISBN 9781526753533

Olympií Manciniové.¹⁰⁶ V hodnosti plukovníka se zúčastnil obléhání Budína, kde byl roku 1685 raněn střelou z turecké muškety, z neúspěchu při dobývání města přitom společně s bavorským kurfiřtem dávali vinu nejvyššímu veliteli říšského vojska Karlu V. Lotrinskému.¹⁰⁷ Při dobývání pevnosti Nové Zámky v roce 1685 se účastnil vyproštění Ostřihomí od tureckého obležení, v bitvě princ Evžen dokázal se svým plukem zachránit bavorskou pěchotu levého křídla po útoku tatarských jezdců.¹⁰⁸ Roku 1685 byl Evžen povýšen na podmaršálka a následujícího roku znovu velel svým dragounům při obléhání Budína, i tehdy byl Evžen Savojský v průběhu obléhání raněn tureckou střelou. U Budína se vyznamenal především, tak že se svými dragouny zahnal protiútoky tureckých sipáhů zpět do Budína při obkličování města a také se po boku Karla V. Lotrinského účastnil útoku na pomocnou Osmanskou armádu velkovezíra Sari Suleymana 14. srpna 1686.¹⁰⁹ Po vítězství vojsk Ligy u Nagyvarsány v roce 1687, také známé jako druhá bitva u Moháče, byl princ Evžen jmenován císařem do hodnosti polního podmaršálka.¹¹⁰ V průběhu tažení roku 1688, kdy došlo ke změně hlavního velitele říšské armády v Uhrách kvůli onemocnění Karla V. Lotrinského na Maxmiliána II. Emanuela bylo dobyt město Bělehrad. Tehdy byl princ Evžen v bitvě raněn, ovšem jeho zranění u Bělehradu způsobené střelou turecké muškety bylo vážné. Evžen Savojský byl převezen do Vídně, kde se léčil až do počátku roku 1689.¹¹¹

V letech 1690 až 1696 byl princ Evžen hlavním velitelem habsburských vojsk na západě, konkrétně na rýnské hranici mezi říšskými vévodstvími a také v Savojském vévodství, kde poprvé bojoval proti vojskům své rodné země. Tato válka s Francií měla na bojišti spíše opotřebovací charakter. V roce 1693 byl Evžen Savojský povýšen do hodnosti polního maršála, avšak toho samého roku byly síly Savojska a Habsburků poraženy v Bitvě u Marsaglie v jejímž důsledku vévoda Viktor Amadeus přešel do tábora Francouzů.¹¹²

Na bojiště v Uhrách byl Evžen císařem povolán v roce 1697 jako vrchní velitel říšských vojsk a jeho úkolem mělo být zastavit novou osmanskou hrozbu v podobě armády, kterou osobně

¹⁰⁶ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 68-73

¹⁰⁷ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 76

¹⁰⁸ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. s.202-206.

¹⁰⁹ BRAUBACH, Max, "Eugen" in: *Neue Deutsche Biographie* 4 (1959), s. 673-678 [cit. 2023-09-16]

¹¹⁰ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 84

¹¹¹ Tamtéž, s. 86

¹¹² Tamtéž, s. 106-108

vedl sultán Mustafa II. V letech Evženovy absence v Uhrách a na Balkáně došlo k zásadnímu zvratu na bojišti. Turkům se podařilo již v roce 1690 znovu dobýt Bělehrad a do roku 1696 Turci znovu ovládali Banát.¹¹³ Právě během tohoto tažení se princ Evženovi podařil jeho nejzdařilejší bitevní triumf, kterým byla Bitva u Zenty, ke které došlo 11. září 1697. Turecké ztráty v této bitvě byly natolik devastující, že je o 2 roky později dohnaly až k jednacímu stolu o míru.¹¹⁴ Karloviský mír byl ratifikován dne 26. ledna 1699, toho dne Osmanská říše přišla přibližně o 1/6 svého území.

Po uzavření míru na východě na sebe další válka nenechala dlouho čekat. V roce 1701 začala Válka o španělské dědictví, během níž Evžen Savojský zastával funkce vrchního velitele říšských vojsk v Itálii, na Rýně, ve Flandrech a zároveň byl prezidentem dvorské válečné rady ve Vídni. Během války se Vídeň, centrum habsburské moci znovu ocitla v ohrožení, tentokrát však pod tlakem sil ze Západu. Na samém počátku války uštědřil Evžen Savojský porážku spojené armádě Francie, Španělska a Savojského vévodství v bitvě u Chiary. Vítězství císařské armády u Chiary bylo jedním z prvních důvodů, který znovu dovedl savojského vévodu Viktora Amadea do Habsburského tábora v roce 1703.¹¹⁵ V roce 1702 došlo na Italském bojišti k dočasnému zvratu způsobeném riskantním plánem Evžena Savojského zmocnit se pevnosti Cremona a zároveň, tak zajmout francouzského maršála Villeroye. Ve výsledku se říšské armádě podařilo zmíněného maršála zajmout, ovšem z města byli nuceni se stáhnout. Zvrat spočíval ve jmenování Vendoma, novým francouzským velitelem v Itálii, který společně se španělským králem Filipem V. zatlačil říšská vojska. Francouzský postup roku 1702 zastavilo až Evženovo vítězství v bitvě u Luzary, po němž sice vojska maršála Vendoma obsadila Luzaru, ovšem ztráty na bitevním poli jej přiměly k zastavení postupu.¹¹⁶

Bavorský kurfiřt Maxmilián II. Emanuel, který do té doby byl vždy významným spojencem habsburského rodu přešel do tábora francouzského krále Ludvíka XIV. Na mocichtivost francouzského krále tehdy reagovaly nejen říšské státy a Habsburkové. Do koalice proti Francii a Bavorsku se připojila i Anglie a Nizozemsko. Právě díky anglické intervenci se princ Evžen spřátelil s Johnem Churchillem, vévodou z Marlborough. Společně tito vojevůdci porazili

¹¹³ CHILDS, John. *Warfare in the seventeenth century*. Washington: Smithsonian Books 2001, s. 134-135. ISBN 978006089170.

¹¹⁴ PIRICKÝ, Gabriel. *Turecko. Stručná historie států*. Praha: Libri, 2006, s. 40-41. ISBN 80-7277-323-2.

¹¹⁵ KODETOVÁ, Petra. *Soumrak krále Slunce: válka o španělské dědictví 1701-1714*. Polozapomenuté války. Praha: Epoque, 2016. s.91-93 ISBN 978-80-7557-037-6.

¹¹⁶ KODETOVÁ, s. 121-124

francouzsko-bavorskou armádu v bitvě u Blenheimu (1704) a následnou říšskou okupací Bavorska vyřadili spojence Francie v říši z války. S vévodou z Malborough dokázali porazit francouzská vojska v dalších významných bitvách války. U Oudenaarde (1708) porazili invazní armádu ve Španělském Nizozemí.¹¹⁷ Dále se utkali s Francouzi v nejkrvavější bitvě války u Malplaquet (1709), kde ačkoli nad Francouzi zvítězili, ztráty byly natolik zdrcující, že značně komplikovaly postup směrem do Francie.¹¹⁸ Svědčí o tom i dopis, který napsal vrchní velitel Francouzských vojsk Villars králi Ludvíku XIV.: „*Jestliže Bůh dá, abychom prohráli ještě jednu takovou bitvu, Vaše Milost může počítat s tím, že její nepřátelé budou zničeni.*“¹¹⁹ Přátelství těchto dvou vojevůdců společně s jejich pověstí o neporazitelnosti vedly ke vzniku přezdívky „princové dvojčata“, kterou začali používat angličtí vojáci.¹²⁰ Válka se po této bitvě pomalu chýlila ke konci. V období mezi lety 1710 až 1714 byla Francie především ve Flandrech v defenzivě.

Anglie pod vládou královny Anny Stuartovny uzavřela s Francií příměří v roce 1712, jedním z důvodů byla i volba nového Habsburského císaře po úmrtí Josefa I. v roce 1711. Jeho nástupcem se stal Karel VI., který by v případě dosazení na Španělský trůn představoval pro zahraniční politiku Anglie další výzvu v podobě nové Habsburské hegemonie v Evropě.

Osmanská říše stále potupená a nesmířená s novými hranicemi karlovičského míru začala s novými výboji za hranice vítězných států Svaté ligy. Konkrétně Turci nejprve získali zpět část území u Azovského moře od Ruska a pokračovali napadením pozic v Řecku, které patřily Benátské republice. Habsburská monarchie, jakožto hlavní garant Karlovičského míru vytáhla znovu do boje proti Turkům. Princi Evženovi se podařilo porazit vojsko vezíra Damada Aliho u Petrovaradína (1716), což je dnes městská část Nového Sadu. Následující rok dobyl Bělehrad.¹²¹ V důsledku Evženových vítězství byly Osmané znovu přinuceni usednout u jednacího stolu, kde bylo mocné impérium půlměsíce poníženo znovu a citelněji. Mír, který je znám jako požarevacký, byl uzavřen 21. července 1718 a Habsburkové tak získali pod kontrolu území Banátu, část Valašska a Severní Srbsko.¹²²

¹¹⁷ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 313-323

¹¹⁸ Tamtéž, s. 351-356

¹¹⁹ KODETOVÁ, s. 219

¹²⁰ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 312-313

¹²¹ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. New York: Basic Books 2009, s. 233. ISBN 9780465013746.

¹²² WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 234

Celou svou politickou kariéru se Evžen Savojský snažil posílit Habsburskou monarchii, tak aby představovala mocenský blok schopný konkurovat francouzské hegemonii v Evropě. Svědčí o tom jeho úspěchy na poli diplomacie v mírových vyjednáváních s Francií, při nichž dokázal přimět Francouze k územním ústupkům v rámci španělského dědictví ve prospěch Habsburků ve Španělském Nizozemí a Apeninském poloostrově. Zároveň je patrná jeho snaha rozšířit panství Habsburků, co možná nejdále směrem na Balkán.¹²³ Evžen Savojský se zejména za vlády Karla VI. prosazoval i v politickém spektru habsburské monarchie. Byl jedním z podporovatelů Pragmatické sankce a také přiměl císaře Karla VI. jednat v záležitosti dvorských intrik španělských šlechticů, tzv. kabaly, jejichž cílem bylo odstranit prince Evžena z postu guvernéra habsburského Nizozemí.¹²⁴

Stejně jako bavorský kurfiřt a další barokní vojevůdci i princ Evžen Savojský chtěl prezentovat své vojenské úspěchy jak pro současníky, tak pro budoucí generace.

Vzhledem k časoprostorovému vymezení tematiky obrazů na období války svaté ligy mezi lety 1684-1699 jsou předmětem mé ikonografické analýzy pouze dva zmíněné obrazy Bitvy u Zenty, které jsou chronologicky prvními obrazy cyklů od obou malířů.

4.2.2 Malíř Jan van Huchtenburg

Malíři, kteří malovali bitevní krajinu na zakázku pro Evžena Savojského, byli dva. Prvním z nich je Jan van Huchtenburg. Tento malíř původem z Nizozemského Haarlemu, který se učil řemeslu od mistrů Thomasa Wijcka a dvorního malíře Ludvíka XIV. Adama Frans van der Meulena, namaloval pro prince Evžena cyklus deseti obrazů vítězných bitev, jak z války proti Turkům, tak z Války o Španělské dědictví. Prince Evžena doprovázel mezi lety 1708-1717. Na malířovu tvorbu dohlížel princ Evžen osobně a dopomáhal umělci svým líčením a dodáváním podkladů k daným bitvám. Dalšími zdroji, o které se mohl van Huchtenburg opřít, byly bitevní plány. Cyklus obrazů bitev byl původně určen jako interiérová výzdoba jednoho z letních sídel Evžena Savojského, konkrétně zámek Schloßhof v Dolních Rakousech. Malíř osobně přidal k cyklu obrazů i komentář, o tom, jak je možné zachytit válečné scény. Dle van Huchtenburga jsou pro představu bitvy vhodným zdrojem bitevní kartografické materiály, ovšem za nejvhodnější styl malby bitevní vřavy považuje „*pohled z koňského hřbetu*“.¹²⁵ Divák tak může

¹²³ BRAUBACH, Max, "Eugen" in: Neue Deutsche Biographie 4 (1959), s. 673-678 [cit. 2023-09-16]

¹²⁴ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 526-528

¹²⁵ Tamtéž, s.199-200

nabýt pocitu, že je součástí příběhu, který obraz zachycuje. V současnosti se cyklus nachází v Savojské galerii Galleria Sabauda v Turíně, do Savojska se cyklus dostal prodejem dědičkou Evženových majetků Viktorií Savojskou.¹²⁶

V případě kopií obrazů bitev od Jana van Huchtenburga existují dva cykly deseti obrazů, na rozdíl od originálů, menších formátů. První cyklus kopií měl ve svém vlastnictví říšský vicekancléř Fridrich von Schönborn, který u něhož není jasné, zda cyklus obdržel jako dar od Evžena Savojského či si jej objednal přímo od malíře. Tento cyklus byl zařazen do sbírek zámku Wiesentheid na území současně východoněmecké oblasti Franky. Druhý desetidílný cyklus kopií byl rozdan mezi vícero rakouskými šlechtici.¹²⁷

4.2.2.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Zenty od Jana van Huchtenburgha¹²⁸

Olejomalba, celým názvem Bitva u Zenty, 11. září 1697: Princ Evžen Savojský poráží Osmanskou armádu při přechodu řeky Tisy. Obraz je chronologicky první ztvárněnou bitvou z desetidílného obrazového cyklu vítězných bitev prince Evžena od Jana van Huchtenburga. Původně měl být obraz součástí interiéru zámku Schloßhof, po smrti Evžena Savojského byl však celý cyklus prodán Viktorií Savojskou do soukromé sbírky savojského krále Karla Emanuela III. v Turíně.¹²⁹ Obraz byl v savojských královských sbírkách do roku 1796. V období mezi lety 1796 až 1816 byl cyklus přemístěn do Musée Napoléon v Paříži, odkud byl následně navrácen do Turína. Potom byl v roce 1832 přemístěn do Galleria Sabauda, kde jsou součástí expozice do současnosti.

I. Popis zobrazeného výjevu bitevní scény

Pozadí obrazu je lemováno oblohou s mraky, v pravé části oblohy jsou mraky načervenalé.

Krajina pozadí obrazu, tedy za řekou je převážně zalesněná a v pozadí lze spatřit vysoké kopce.

V prostranství mezi řekou a zalesněnou krajinou jsou šiky vojáků, které se soustředí u mostu

¹²⁶ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*. Diplomarbeit. Universität Wien. Vídeň, 2009. s.31.

¹²⁷ GUTKAS, Karl. *Prinz Eugen und das barocke osterreich: Ausstellung der Republik Osterreich und des Landes Niederosterreich: Marchfeldschlosser Schlosshof und Niederweiden, 22.April bis 26.Oktober 1986*. Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung Prinz Eugen und das barocke Osterreich. Vídeň: 1986, s.214-216. ISBN 3-900464-37-6

¹²⁸ Obrazová příloha č. 5

¹²⁹ VLNAS, Vít a Národní galerie (Praha, Česko). *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. V Praze: pro Národní galerii v Praze realizovalo nakl. Paseka, 2001, s. 187.

přes řeku. Zároveň je možné spatřit kouř linoucí se z míst nejhustší kumulace vojáků u mostu a pak také v pravé části tohoto břehu. U obou těchto míst jsou polní opevnění, větší z opevnění tvoří obranou linii kolem konce mostu.

V prostoru řeky samotné je most, ze stavby samotné přes ohromné množství vojáků na něm není vidět téměř nic, dále jsou na řece čtyři plavidla.

Na předním břehu se již odehrává boj obou armád. Polní opevnění v okolí předního konce mostu je tvořeno propojenými valy. Uvnitř opevnění probíhají boje mezi uspořádanými formacemi říšské pěchoty a Turky. A ze sklonu žerdí vlajících praporů lze usuzovat, že Turci prchají a směřují ze všech stran k mostu. Turci jsou zde z velké části namalováni na koních. Lepší organizace pěchoty je v této oblasti možné sledovat v levé části vnitřku opevnění, kde stojí formace vojáků s modrými uniformami ve stejné formaci s vojáky v bílých uniformách. Obě formace, vzhledem ke kouři linoucím se vzhůru ze záblesků střelby, jsou v tomto postavení namalovány právě v okamžiku střelby do řad prchajících Turků.

V dění za opevněním je snazší rozeznat vojáky armády Ligy od turecké armády. Na levé straně jsou především vojáci Ligy. S děly na břehu řeky odstřelujícími most jsou formace vojáků v modrých uniformách se zlatočernými prapory habsburské monarchie, před nimi se dere do opevnění říšská kavalerie.

Na střední části obrazu před opevněním dochází k boji mezi eskadronou turecké kavalerie a říšskou pěchotou. Turečtí jezdci v zadní části eskadrony se však namísto útoku obracejí na útěk před ze stínu se vynořujícím velkým množstvím říšské jízdy v pravé části obrazu. Je možné soudit, že zde říšská vojska ještě nebyla uvnitř pravé části valového opevnění, jelikož v jejím obranném zákopu jsou postavy vojáků střílejících směrem na útočící kavalérii.

V přední části obrazu se nachází vícero postav, v levém rohu je muž v modré tunice hrající pravděpodobně na loutnu u čehož ho sleduje skupina vojáků. Za nimi je jezdec v černé uniformě s červeným praporem sedící na hřbetu jednoho ze třech velbloudů, které vede směrem do levé části pryč od bojiště. Před velbloudy jsou tři jezdci na koních, první zleva na šedém koni se zdvihnutou přední nohou. Tato postava je oděna v hnědé uniformě, na hrudi má černý kyrys, v obličejí je bledý a nosí barokní šedou paruku. Druhá postava sedí na černém koni, jezdec je snědé pleti s černými vlasy i vousy a je oděn v šedé košili. Třetí postava je oděna v červené uniformě, v ruce drží šavli, sedí na bílém koni a ohlíží se na postavu v hnědé uniformě. Bílý

kůň, stejně jako šedý má zdviženou přední nohu a oba stojí nad těly mrtvých Turků. K trojici jezdců se směrem z bojiště přibližují další dva jezdci vedoucí, soudě dle turbanů pět tureckých zajatců.

II. Kontext malbou zachycené scény od Jana van Huchtenburga

Evžen Savojský byl jmenován vrchním velitelem v Uhrách dne 5. července 1697 jako nástupce po Fridrichovi Augustu Saském, který tehdy byl zvolen novým polským králem.¹³⁰ Původním plánem vídeňské válečné rady měla být nová ofenzíva s cílem znovudobýt Bělehrad, avšak poté, co hrabě Starhemberg informoval císaře o stavu císařské armády v Uhrách bylo rozhodnuto držet se v defenzívě. Zároveň právě Starhemberg doporučil císaři Leopoldovi, aby jmenoval vrchním velitelem vojsk v Uhersku Evžena Savojského, jelikož se osvědčil na bojišti v Itálii.¹³¹ Princ Evžen přijel do tábora v Kolluthu, kde se shromažďovala jeho armáda 12. července. Stav císařské, tehdy přibližně třicetitisícové, armády byl, jak sám princ Evžen popsal „velká mizérie“, pokladna zela prázdnotou a armáda postrádala dostatečné množství proviantu.¹³² Císařské vojsko zároveň muselo čelit letní kurucké revoltě Imricha Tökölyho, v uherském týlu, kterou se armádě generála Vaudemonta podařilo kompletně potlačit až koncem srpna.¹³³

Osmanská armáda, čítající téměř 100 000 vojáků, v jejímž čele byl sultán Mustafa II., dorazila z Edirne dne 22. července do Bělehradu, kde s vezíry projednával plán dalšího tažení.¹³⁴ Jelikož se císařská armáda během srpna soustředila v pevnosti Petrovaradín rozhodl se sultán pro tažení podél východního břehu řeky Tisa, kde hodlal překročit řeku, v důsledku čehož by vpadl na území nechráněného Sedmihradska s plánem obsadit město Szeged.¹³⁵

Poté, co generál Vaudemont porazil kuruckou revoltu a spojil se s vojskem pod Evženovým vedením u Bečeje, čítala křesťanská armáda kolem 50 000 vojáků.¹³⁶ Armáda se přesunula do

¹³⁰ WILSON, Peter H. *German armies War and German politics, 1648-1806*. London: Routledge. s.99. ISBN 9781857281064

¹³¹ SCHMIDT, Andreas. *Prinz Eugen von Savoyen und die Türkenkriege*. Norderstedt: GRIN Verlag 2006, s.11. ISBN 9783640651610

¹³² SCHMIDT, Andreas. *Prinz Eugen von Savoyen und die Türkenkriege*, s.12

¹³³ SEGEŠ, Vladimír. *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*. s. 122-129

¹³⁴ FALKNER, James. *Prince Eugene of Savoy: A Genius for War Against Louis XIV and the Ottoman Empire*, s.26

¹³⁵ PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. Praha: Elka Press, 2003, s. 101.

¹³⁶ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s.111-112

Petrovaradína, kde se Evžen pokoušel odhalit turecký plán. Plán překročit řeku Tisu princ Evženovi odhalil husary zajatý paša a Evžen Savojský vzápětí na to vyrazil s celou armádou po břehu řeky.¹³⁷ Po třech dnech pochodu dorazila 11. září 1697 říšská armáda k místu, kde zrovna probíhal přesun turecké armády přes řeku jižně od vesnice Zenta.

Dřevěný most byl postaven na šedesáti člunech, na západním konci byl chráněn polním opevněním v podobě valů a vozových hradeb dohromady tvořících tvar půlměsíce obklopeného kolem konce mostu. V době, kdy dorazilo princovo vojsko, byla již na západním břehu řeky přemístěna většina turecké jízdy, část dělostřelectva a značná část vojenských zásob.¹³⁸ Fakt, že se dříve přes most přemístila jízda ilustruje, proč většina bojujících Turků na obraze van Huchtenburga je vyobrazena jako jezdci.

Vrchní velitel Evžen Savojský si při pohledu na tureckou armádu uprostřed přechodu okamžitě uvědomil, jaká příležitost se mu naskytla. Poté začal koloně vojska, jež byla ještě v pochodových formacích vydávat rozkazy jaká bojová postavení mají zaujmout a určoval směry útoku. Útok měl být veden po celé linii tureckého opevnění. Na střední pásmo opevnění zaútočilo třináct saských a braniborských pěších praporů s dělostřelectvem pod přímým velením Evžena Savojského společně s jeho rádcem maršálem Commercy. Na pravém křídle velel generál Heister, křídlo bylo tvořeno převážně jezdeckými prapory podporovanými dělostřelectvem. Levé křídlo mělo napadnout mezeru v tureckém valu a bylo tvořeno liniemi kombinovaných jízdních a pěších jednotek, kterým velel Guidu Starhemberg. Organizace bitevní formace trvala přibližně dvě hodiny, mezitím v tureckém táboře vznikl chaos, jízda se připravovala k protiútokům na křesťanské formace, zatímco most, který byl jedinou spojkou s východním břehem se zasekl pod náparem vojáků.

Kolem čtvrté odpolední hodiny začal koordinovaný postup všech křídel říšské armády směrem k mostu. Blížící se protiútok turecké kavalerie zastavil princ Evžen s devíti dragounskými pluky ze všech křídel a zahnal je zpět dovnitř opevnění. Ústup turecké jízdy kryla děla z valů. Křesťané dokázali opětovat palbu předsunutým dělostřelectvem střední linie útoku. Turecká jízda se dále pokusila zahájit protiútok na levé křídlo, ovšem tam byla odražena

¹³⁷ LIGNE, Charles Joseph. *The Life of Prince Eugene, of Savoy: From His Own Original Manuscript*. Londýn: Forgotten Books, 2018, s.48. ISBN 978-1-330-86421-0

¹³⁸ PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. s. 101. - WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 227-235

dělostřelectvem, následně se jezdci shromažďovali u mostu, přes nějž chtěli utéct na druhou stranu. Ta samá děla, která krátce před tím odrazila jejich pokus o útok, však nyní začala koncentrovat z obou křídel palbu na most.¹³⁹

Evžen Savojský si uvědomil, že turecký obranný val má mezeru u břehu v pravé části celého opevnění, tudíž instruoval Starhemberga, aby soustředil útok levého křídla právě tam, zatímco střední a pravá linie měla vyvíjet tlak na obránce valu, tak aby nebylo možné mezeru posílit. Velkovezír Elmes Mehmed si toto nebezpečí uvědomil pozdě. V době, kdy se pomocná pěchota a děla obracela na pravou část opevnění, říšští vojáci levého křídla již překonali příkop a bojovali uvnitř opevnění. Ve chvíli, kdy byl prolomen val, zanikla veškerá organizace osmanské armády, říšští vojáci se v houfch drali přes příkop a val směrem k mostu, zabíjeli při tom procházející Turky. Turci se snažili zachránit vícero způsobů, někteří se snažili utéct přes most pod palbou, někteří se pokoušeli řeku přeplavat a další se chtěli skrýt mezi mrtvolami či žádali vítězné vojáky o život. Ve svých memoárech princ Savojský napsal: „*Nemohl jsem vzít více než čtyři tisíce vězňů, protože dvacet tisíc Turků bylo pobito a dalších deset tisíc se utopilo.*“¹⁴⁰

Z událostí v obraze je pravděpodobné, že moment bitvy, v kterém je obraz malován je časově situován do okamžiku po odražení protiútoků turecké jízdy přecházející v útok říšských sil na opevnění. Svědčí o tom přítomnost zbytků turecké kavalerie před opevněním. Dalším výrazným znakem je přítomnost říšských sil za prvním valem opevnění na levém křídle, kde je vidět pěchota i jízda postupující zmíněnou mezerou v obranném valu u břehu. Dále je z malby patrné, že na pravém křídle míří říšská jízda vstříc valu a zákopům stále obsazenými tureckými střelci. Útok pravého křídla, tak potvrzuje snahu prince Evžena znemožnit osmanským silám posílit prolomenou část opevnění. Zmařený protiútok turecké jízdy je znázorněn i v přední části obrazu, jelikož jsou zde odváděni turečtí zajatci a ukořistění velbloudi.

Bitva skončila se setměním. Význam tohoto vítězství dokazuje především poměr ztrát na obou stranách, kdy na turecké straně padlo mezi dvaceti až třiceti tisíci vojáky, zatímco z řad říšské armády dohromady padlo jen 429 vojáků.¹⁴¹

¹³⁹ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 232

¹⁴⁰ LIGNE, Charles Joseph. *The Life of Prince Eugene, of Savoy*, s.50

¹⁴¹ FALKNER, James. *Prince Eugene of Savoy: A Genius for War Against Louis XIV and the Ottoman Empire*, s.32

III. Reprezentační funkce obrazu

Obraz bitvy u Zenty je prvním z cyklu bitevních obrazů, které malíř Jan van Huchtenburg zaměštnán Evženem Savojským mezi lety 1708-1719 namaloval.¹⁴² Ačkoli se princ Evžen angažoval i u předchozích vítězství Svaté ligy, bylo to právě velké vítězství u Zenty kdy byl vrchním velitelem vojska v Uhersku a kde je zároveň patrná jeho schopnost rychlého a efektivního rozhodování na bitevním poli.

Zajímavou skutečností je, že ačkoli si van Huchtenburga princ Evžen najal již v roce 1708, zámek Schloßhof, kde měl cyklus bitevních obrazů být součástí ozdoby interiéru princ získal až v roce 1725 a práce na zámeckém komplexu začaly až v roce 1727. Princ Evžen věnoval bitevním obrazům van Huchtenburga pozornost, zajímal se o průběh tvorby celého cyklu a také se umělci snažil dopomoci vojenskými plány daných bitev. Snaha Evžena Savojského osobně dohlížet na jím objednané práce je patrná téměř u všech činností, které inicioval. Na bitevních polích často vydával rozkazy a osobně bojoval přímo v bitevní vřavě. Pokud se jednalo o stavby jeho sídel, téměř vždy stavba probíhala v době přechodného míru, tedy tak, aby mohl na práci dohlížet osobně.¹⁴³ Příkladem těchto staveb je palácový komplex Belvédér a zámek Schloßhof jejíž architektem byl Johann Lucas von Hildebrandt, kterého, ačkoli byl najímán i dalšími aristokraty, lze pokládat za dvorního architekta prince Evžena.¹⁴⁴ Zámek Hof byl na rozdíl od princových vídeňských sídel koncipován jako místo, kde Evžen Savojský odpočíval a věnoval se svým zálibám mezi nimiž u zámku Hof lze zdůraznit lov, který byl také hlavním námětem obrazové výzdoby zámku od vídeňského malíře Ignace Heinitze von Heintzenthala. Dále piano nobile mělo kromě pokojů pro významné hosty, kteří doprovázeli Evžena Savojského na lovu také velký sál pro přijímání hostů a slavnostní hostiny.¹⁴⁵

V případě interiérových nástěnných maleb, k nimž si princ Evžen do Schloßhofu najímal italského freskaře Louise Dorigny je ze zpráv malíře Giampietra Zanottiho známo, že princ Savojský často vystoupal na lešení, aby mohl malířům průběžně objasňovat své záměry během jejich práce.¹⁴⁶

¹⁴² GROßEGGER, Elisabeth. *Mythos Prinz Eugen Inszenierung und Gedächtnis*. Wien: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. & Co. KG. s.34 ISBN 9783205795018

¹⁴³ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s.618

¹⁴⁴ Tamtéž, s.616-617

¹⁴⁵ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.89-90

¹⁴⁶ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.31

Interiérová výzdoba tří nejvýznamnějších princových sídel, kterou měl na starosti princův „dekorátor“ Claude Le Fort du Plessy, je mimo jiné tvořena nástěnnými malbami inspirovanými antickou mytologií. Princ Evžen je v nich alegoricky personifikován jako bůh Apollón a hrdina antických bájí Herkules společně s dalším antickým božstvem. Tato alegorie měla pravděpodobně propojovat Evženovy vlastnosti silného válečníka s jeho zájmem o umění.¹⁴⁷

Vášní Evžena Savojského byla i jeho sbírka knih. Díky této jeho bibliofilii udělil princ své svolení, a tak se van Huchtenburgovi podařilo za pomoci francouzského spisovatele Jeana Dumonta vydat v roce 1725 v Haarlemu idealizující biografii Evžena Savojského „*Bitvy, které vyhrál nejjasnější princ Evžen Savojský nad nepřáteli víry, nad nepřáteli císaře a říše v Uhrách, Itálii a Německu. A v Nizkých zemích.*“ společně s rytinami malířova cyklu obrazů bitev.¹⁴⁸ Tato biografie glorifikující princova vojenského génia byla v průběhu 18. a 19. století přeložena do angličtiny, francouzštiny a němčiny, tím pádem se povědomí o Evženových vítězstvích rozšířilo po celé Evropě.¹⁴⁹ Samotné obrazy bitev byly vystaveny v obrazárně portálem propojené s jídelnou, bylo v ní vystaveno osm z celkových jedenácti obrazů od van Huchtenburga.¹⁵⁰ Tato místnost sloužila nadále jako obrazárna i pro další vlastníky zámku, kterými se od roku 1755, kdy zámek zakoupila Marie Terezie pro svého manžela Františka Lotrinského, stal císařský rod Habsbursko-lotrinský.¹⁵¹ Stejně jako městský palác prince Evžena, kterému se budu více věnovat v následující části i zámek Hof byl při přechodu do vlastnictví Marie Terezie, či v tomto případě Františka Lotrinského rekonstruován, a tudíž se zde nezachovala původní podoba interiéru, na níž dohlížel princ Evžen. Namísto toho se dochovaly rytiny Salomona Kleinera, který na nich zachoval představu o původním vzhledu princových sídel jak ve Vídni, tak na zámku Hof.¹⁵²

4.2.3 Malíř Ignace Jacques Parrocel z Avignonu

Dalším z malířů Evženových bitev byl Ignace Jacques Parrocel z Avignonu. Tento malíř pocházel z věhlasného rodu Parrocel, který především proslavil Jacquuv strýc Joseph Parrocel

¹⁴⁷ GROßEGGER, Elisabeth. *Mythos Prinz Eugen*, s. 35

¹⁴⁸ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 247

¹⁴⁹ WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*, s. 248-249

¹⁵⁰ HALLER, Max. *Geschichte von Schloßhof. Cult-historische Skizze des k. u. k. Lustchlosses Schloßhof a. d. March*. Vídeň: Carl v. Hölzl 1903. s. 59-60

¹⁵¹ HALLER, Max. *Geschichte von Schloßhof*, s. 76-77

¹⁵² LUKÁŠOVÁ. *Aristokratický interiér doby baroka ve světle historických inventářů*. Odborné a metodické publikace (Národní památkový ústav). Praha: Národní památkový ústav, 2015. ISBN 978-80-7480-055-9.

svými obrazy bitevní tematiky. Ignace Jacques se vyučil u svého otce Louise a následně u strýce Josepha v Paříži. Během své malířské kariéry cestoval do Itálie a dorazil i na vídeňský dvůr, kde na zakázku pro prince Evžena namaloval mezi lety 1712-1716 šest obrazů s náměty slavných vítězství prince Evžena na bitevních polích, jde podobně jako v cyklu van Huchtenburgha o vítězné bitvy, jak proti Osmanské říši, tak proti Francii.¹⁵³ Cyklus si princ Savojský nechal namalovat pro interiér svého zimního paláce v Himmelpfortgasse v centru Vídně. Šestidílný cyklus byl později neznámým malířem obohacen o sedmý obraz vítězství u Bělehradu.

4.2.3.1 Panofského třífázová ikonografická analýza obrazu Bitva u Zenty od Ignace Jacqua Parrocela¹⁵⁴

Malbou Bitvy u Zenty začal i šestidílný cyklus obrazů princových vítězství od původem avignonského malíře Ignace Jacqua Parrocela, který byl vytvořen mezi lety 1712-1716. Celý cyklus vznikl jako součást výzdoby interiéru Zimního paláce prince Evžena Savojského ve Vídeňské ulici Himmelpfortgasse. Cyklus obsahuje, krom bitvy u Zenty, obrazy bitev u Cassana, Turína, Oudenaarde, Malplaquet a Höchstädtu. Do současnosti jsou obrazy vystaveny v Zimním paláci, který spadá pod rakouské ministerstvo financí. Historické prostory paláce byly přístupné veřejnosti mezi roku 2013 až 2017, kdy se prostory znovu plně navrátily státní správě.

I. Popis zobrazené scenerie

Pozadí obrazu lemu modrá obloha s mraky a převážně zelená pahorkatá krajina, kterou protíná klikatá řeka Tisa.

Bližší k hlavnímu dějišti bitvy je po levém břehu řeky malá zdánlivě neponičená vesnice s kostelní věží uprostřed. Na pravém břehu se nachází vojenský tábor posetý mnoha stany a početné houfy vojáků pravděpodobně procházející z bojiště vícero směry od místa, kde se s větší pravděpodobností nachází most přes Tisu.

¹⁵³ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s. 200 - HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Prince Eugene's Winter Palace*. s.39-52.

¹⁵⁴ Obrazová příloha č. 6

V prostoru řeky mezi bojištěm a pravým břehem je možné určit místo, kde se nachází most, ovšem jen podle nejhustší kumulace prchajících Turků. Dále se jsou v řece i další postavy tureckých vojáků snažících se přeplavat řeku na pravý břeh.

Na levém břehu je znatelné turecké polní opevnění, z jehož vícero částí stoupá kouř. U mnoha postav v blízkosti mostu je těžké rozlišit, zda se se jedná o turecké či říšské jednotky. Prvním zřetelným rozpoznávacím znakem je prapor s černou říšskou orlicí na žlutém poli, který drží řadové formace vojáků postupující vnitřkem opevnění směrem k mostu. Pěší jednotky mají většinou bílé uniformy, avšak nachází se mezi nimi i formace jednotek s modrými uniformami. Po pravé části břehu do opevnění vstupují a zároveň útočí na prchající Turky u mostu jízdní eskadrony, které mají červený stejnokroj. Po obvodu zčásti prolomeného obranného valu jsou seskupeny dvě řady vojenských formací skládajících se kombinovaně z pěších a jezdeckých skupin, mezi jejichž úzkými mezerami jsou rozestavěna děla pálicí pravděpodobně na most. Za hlavním armádním vojem probíhají logistické akce jako převoz děl a řazení dalších pluků do druhé půlkruhové formace, ovšem je zde zaznamenán i zmatek bojiště, jako například splašení koně prchající z bojiště poté, co shodili svého jezdce.

V popředí obrazu, tedy v prostoru za prvním obranným valem je děj značně klidnější než v předchozí vrstvě. Jsou zde malé skupinky odpočívajících pěších vojáků, dále jsou zde jezdci v červených, modrých i bílých uniformách. Někteří z jezdců se snaží chytit splašené koně a další doprovází konvoj celkem šesti spřežení směřujících směrem k bojišti.

II. Kontext malbou zachycené bitevní scény od Ignace Jacqua Parrocela

Obraz zachycuje závěrečný moment bitvy kdy, již byly proraženy všechny turecké obranné linie. Vidíme zde mnoho jednotek jak z řad říšských pěších a jízdních pluků, tak neuspořádané turecké vojsko, které je zjevně na útěku před postupujícími křesťany. Řeka, která je v blízkosti bojiště zaplněna těly pravděpodobně utonulých Turků, je jedním ze znaků, který dopomáhá určit fázi bitvy v porovnání s obrazem van Huchtenburga na jehož obraze byla řeka téměř prázdná. Na Parrocelově obraze je vidět rozdíl ve směru Starhembergova útoku, který měl přijít podél břehu opevnění na levém křídle, ovšem zde je vyobrazen na pravé straně, jelikož levé křídlo útoku teprve překonává druhou linii obranného valu. Patrní jsou koně mezi prvním a druhým valem obrany naznačující, že zde došlo k tureckému protiútoky v počínající fázi bitvy. V popředí je postava říšského důstojníka na bílém koni v rudé uniformě s černým kloboukem

a šedou parukou. Ačkoli by mnoho diváků tohoto obrazu mohlo říci, že se jedná o prince Evžena osobně se domnívám, že je to princův poradce maršál Commercý. Zdá se mi být více pravděpodobné, že princ Evžen na Parrocelově obrazu chybí.

III. Reprezentační funkce obrazu

Obrazy vítězných bitev v interiéru zimního paláce Himmelfortgasse měly stejně jako u více dalších sídel aristokratů reprezentační funkci, která korespondovala s nástěnnými malbami. V případě zimního paláce byly obrazy součástí výzdoby audienčního sálu a konferenční síně, kde princ Evžen Savojský přijímal významné návštěvy, mezi nimiž bylo i osmanské poselstvo.¹⁵⁵ Mezi hosty, kteří přicházeli do audienčního sálu byli také mladí šlechtici na kavalírských cestách, kteří v audienčním sálu, jak velela aristokratická etiketa vzdávali poctu svému hostiteli i v případě, že byl hostitel v sídle nepřítomen.¹⁵⁶ Tato reprezentační část paláce podléhala ideologickému záměru, v jehož rámci nástěnné malby symbolizující báje o Herkulovi byly doplněny Parrocelovými obrazy vítězných bitev. Motiv Herakla symbolizuje především sílu tohoto mýtického poloboha, a tudíž není divu, že princ Evžen své návštěvy vítal v místnostech, kde srovnával Heraklova vítězství s těmi svými.¹⁵⁷ Znak personifikace prince Evžena do hrdiny mýtů Herakla je zjevný především díky stropní fresce Vstup Herakla na Olymp od Innocenza Carlona, která se nachází v konferenční síni zimního paláce, kde je nad postavou Herakla savojský kříž. Stropní freska, která zachycovala 12 Heraklových úkolů, se do současnosti nedochovala, byla totiž zničena během rekonstrukce paláce v roce 1752.¹⁵⁸ Přítomnost obrazů vítězných bitev v kontrastu s Heraklovými úkoly měla také reflektovat Evženovu oddanost Habsburskému rodu, jelikož i Herakles tyto úkoly plnil pro krále Eurysthea. Prostory, v nichž se obrazy bitev nacházejí byly k zimnímu paláci přistaveny mezi lety 1708-1709. Ačkoli původním architektem zimního paláce byl císařský dvorní architekt Johann Bernard Fischer, přístavby k nimž princ Evžen postupně dokupoval přilehlé pozemky, plánoval již architekt Johann Lucas von Hildebrandt, který převzal roli architekta v roce 1700.¹⁵⁹ Důvodem pro změnu architekta mohla být známost mezi princem Evženem a von

¹⁵⁵ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, s.613-614

¹⁵⁶ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.34-35

¹⁵⁷ HALL, James et al. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 152-153. ISBN 80-204-0205-5.

¹⁵⁸ HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Prince Eugene's Winter Palace*. s.101.

¹⁵⁹ GROßEGGER, Elisabeth. *Mythos Prinz Eugen*, s.35

Hildebrandtem z bojiště v Piemontu mezi lety 1695-1696 ale také to, že se von Hildebrandt hlásil k odkazu Berniniho, jenž vytvořil plány přestavby Louvru pro Ludvíka XIV. Jak je již patrné, tak se princ Evžen velmi často u svých staveb inspiroval Francií a životními standardy Ludvíka XIV.¹⁶⁰ Tím si dle mého názoru kompenzoval odmítnutí od francouzského krále, když mladého prince Evžena odmítal přijmout do francouzské královské armády.

Přistaveno bylo východní křídlo paláce, kde si princ Evžen nechal vybudovat knihovnu a galerii. Parrocelův cyklus se v současnosti nachází v místnosti bývalé první knihovny východního křídla, kam byl přestěhován z přijímacího sálu.¹⁶¹ V roce 1719 přikoupil princ Evžen k městskému paláci další parcely ke stavbě západního křídla. V této době byl již od roku 1714 pověřen dohledem na vnitřní výzdobě paláce správce městského arzenálu Claudius Le Ford du Plessy, který byl princovým „dekorátorem“ i pro palácový komplex Belveder a Schloßhof. I zde vždy vyobrazení vítězných bitev naznačovalo význam a nepostradatelnost aristokrata, který zadal jejich vymalování – Evžena Savojského.

4.2.4 Srovnání obrazů stejné bitvy u Zenty od van Huchtenburga a Ignace Parrocela

Jelikož jsou oba obrazy jako historické prameny inspirovány totožnou historickou událostí, tedy Bitvou u Zenty 1697, pokusím se v této části porovnat fáze bitvy s ohledem na vyobrazené události. Je totiž zřejmé, že malíř Jacques Ignace Parrocel bitvu namaloval v jiném čase než van Huchtenburg. Dále se pokouším oba obrazy porovnat. Považuji za vhodné upozornit především na zobrazení hlavního směru útoku (viz výše), kdy každý z malířů stejné bitvy vyobrazil hlavní útočný sled při postupu z jiné strany (Huchtenburg zleva a Parrocel zprava). Rozdíl ovšem můžeme spatřit i v samotném úhlu pohledu na bitevní pole, k němuž každý ze dvou malířů zvolil odlišnou perspektivu. Van Huchtenburg maloval z pohledu tzv. koňského hřbetu z úhlu útočnickova středu, zatímco Parrocel maloval spíše z úhlu pravého křídla útočnicka, a ještě z nadhledu jakéhosi fiktivního návrší, které se ale v oblasti bitvy nenachází. Mezi zmíněnými obrazy je možné pozorovat mnoho rozdílů, ale také některé společné znaky, jako jsou koně mezi prvním a druhým valem obrany naznačující, že zde došlo k tureckému protiútokem v počínající fázi bitvy. Především však stejným znakem je postava říšského

¹⁶⁰ WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.21-22 [cit. 2023-10-22]

¹⁶¹ HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Prince Eugene's Winter Palace*. s.101.

důstojníka na bílém koni v rudé uniformě s černým kloboukem a šedou parukou, kterého však dle mého soudu nelze jednoznačně identifikovat s osobou Evžena Savojského. Domnívám se totiž, že ten byl namalován v popředí obrazu van Huchtenburga jako osoba na šedém koni v hnědé uniformě s jezdeckým kyrysem, dle níž byl často rozeznáván a získala mu u vojáků přezdívku „*Maly Abbé*“.¹⁶² V tom případě by ale na obraze od Parrocela Evžen Savojský chyběl, což je obtížné si představit vzhledem k propagačnímu účelu obrazu. Řešení tohoto problému si netroufám navrhnout na základě znalosti reprodukcí bez osobního shlédnutí obou obrazů v reálu anebo hlubšího studia interpretující literatury, které nebylo možno realizovat v rámci bakalářské práce.

Podle celkového dojmu z obou obrazů však mohu vyhodnotit, že je obraz od van Huchtenburga zobrazuje časnější fázi útoku než Parrocel, což lze soudit dle vzdálenosti bitevní vřavy od mostu. Zatímco Parrocel vyobrazil boj uvnitř opevnění, v případě van Huchtenbugova obrazu boj o opevnění teprve probíhal.

¹⁶² WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*, s.87 [cit. 2023-10-14]

5. Reprezentace barokního aristokrata, hrdiny obrazu

Hlavním tématem této práce byla reprezentace kurfiřta Maxmiliána Emanuela a prince Evžena Savojského v bitevních obrazech, ovšem tímto specifickým subžánrem se prezentovali i jejich předchůdci z řad militantních aristokratů ve více zemích Evropy. V této kapitole se stručně věnuji právě těmto předchůdcům a současníkům. Dále se zde pokouším poukázat na vývoj subžánru bitevní malby, jehož kořeny sahají až do období vrcholné renesance.

5.1 Síla jako symbol moci

Jedním z hlavních aspektů, které vedly barokní aristokraty 17. a 18. století k prezentaci své účasti v bitvách byl rytířský odkaz, tedy potřeba prezentovat původní ctnosti evropského rytířství. Prezentace byla v souladu s rytířským kodexem, který se formoval v dobách středověku. Rytířskými ctnostmi se rozumí čest, statečnost, loajalita, štědrost, víra, upřímnost a dvornost. Barokní aristokraté, tak dávali najevo své vyšší postavení nad dalšími společenskými vrstvami a zachovávali tak rytířský odkaz svých předků. Válka svaté ligy byla od mnoha evropských konfliktů té doby odlišná především tak, že nepřáteli byli muslimové, tudíž se aristokraté v tomto případě mohli stylizovat jako obránci křesťanské víry a odkazovat se na rytíře křížových výprav. S odkazem na rytířský kodex souvisí úzce i snaha o kavalírské chování. To znamená, že šlechtic se snaží prezentovat sebe sama jako všeobecně vzdělaného a odvážného jedince v rámci tehdejších ideálů aristokracie.¹⁶³

5.1.1 Počátky subžánru bitevní malby v Itálii

Za období, které je spojeno s genesí žánru realistického vyobrazení bitevních scén je považována vrcholná renesance. V tomto období se malbě bitevních scén věnovali mimo jiné i vrcholní malířští mistři jako je Leonardo da Vinci, Michelangelo a Raffael Santi. Tehdy se však v malbě bitev profilovala především dramatická kompozice než historická přesnost. Vídeňský historik umění Pfaffenbichler označil Leonarda da Vinciho za vynálezce základů čistě dekorativní bitevní malby, jelikož se například v rámci svých bitevních obrazů soustředil na

¹⁶³ HRDLIČKA, Jiří a kolektiv. *Symbolické jednání v kultuře raného novověku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2019. ISBN 978-80-7422-666-3. s. 188-193. - HUTEČKA, Jiří. *Militární maskulinita jako koncept historiografického bádání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-218-4. s. 36-37. – ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti – koncepty, metody, perspektivy*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-218-4. s. 47-60.

světelné efekty prachu a kouře vycházejícího z děl po výstřelu.¹⁶⁴ Až do počátku 17.století, kdy přibližně došlo k expandování subžánru bitevní malby i bitevního sochařství do dalších koutů Evropy se staly Benátky centrem, kde se nadále subžánr profiloval. Zpočátku se jednalo o zakázky pro soudobé vojevůdce z italských šlechtických a vladařských rodin, mezi něž spadají například Medicejští.

Medicejové, kteří jsou známí především jako florentský měšťanský rod, jehož členové se vypracovali až k titulu toskánských vévodů se i v průběhu 17.století prezentovali jako vojevůdci. V roce 1656 si guvernér Sieny Matyáš Medicejský na svůj dvůr přizval Jacqua Courtoa, malíře bitev Francouzsko-italského původu. Práce tohoto malíře se staly velmi oblíbenými u katolických aristokratů, kteří chtěli prezentovat svou účast ve Třicetileté válce. Jeho bitevní scény byly oblíbené díky dynamičnost bojových výjevů, které nebyli jen ryze dekorativní, zdůrazněny jsou v nich totiž také taktické prvky. Tyto prvky dokázal vyobrazit velmi realisticky pravděpodobně, protože osobně sloužil ve španělské armádě. V případě zakázky pro zmíněného mecenáše Matyáše Medicejského namaloval sérii bitevních scén zobrazující epizody z válek o Castro, které byly součástí interiérové výzdoby Villa Medici Lappoggi poblíž Florencie, jednalo se o bitvy o Castiglione del Lago a Sorano e Pittigliano.¹⁶⁵ Fresky bitevních výjevů vyobrazovali i bitvy třicetileté války, kterých se Matyáš Medicejský účastnil, jedná se o bitvy u Lützen a Nördlingenu.¹⁶⁶

5.1.2 Expandování sub žánru po Evropě

Popularita subžánru bitevní scénérie se v průběhu 17.století rozrostla z jihu na sever Evropy. Mimo Itálii se stalo dalším centrem subžánru Nizozemí, které v té době zažívalo období tzv. Zlatého věku nizozemského malířství. Současně s vývojem dalších druhů malby jako jsou například zátiší, portréty či alegorie i bitevní malba prošla jakýmsi „nizozemským vývojem“. Nizozemská krajinomalba byla specifická nízkými horizonty, kvůli nimž se někteří malíři jako například Pieter de Neyn uchylovali namísto faktografickému znázornění k fantazii. Příkladem

¹⁶⁴ MÜLLER, Desirée. „Joseph Ignaz Mildorfers Schlachtenbilder und sein Verhältnis zu den Wiener Zeitgenossen“. Vídeň, 2015. Diplomová práce. Universität Wien, Masterstudium Kunstgeschichte. Ao. Prof. DR. Monika Dachs-Nikel – MAENIUS, Chase. *The Art of War[s]*. s. 27-29

¹⁶⁵ CHIARINI, Marco. *The Thirty Years' War and its Influence on Battle Painting in Italy in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* [online]. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Poslední změna 25.09.2002 [cit. 2024-03-09]. Dostupné z: <https://www.lwl.org/westfaelischer-friede-download/wfe-t/wfe-txt2-52.htm>

¹⁶⁶ PRCHAL, Vítězslav. *Společenstvo hrdinů: Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550-1750*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015. s. 332. ISBN 978-80-7422-279-5.

takové de Neynovi tvorby je obraz *Obléhání města 's-Hertogenbosch*, kde jsou dělové baterie redukovány na zákopy na duně. Dalším příkladem tohoto nizozemského fenoménu bitevní malby může být *Obléhání Hulstu* od Hendricka de Meijera. V rámci obrazu dominuje scéně tábor obláhatelů na úkor nepatrného pohybu vojsk.¹⁶⁷

Mezi další významné osoby nizozemského bitevního malířství patří Peter Paul Rubens, který se v bitevním malířství proslavil mimo jiné malbou *Bitva u Nördlingenu*. Malba je zajímavá, jelikož se jedná o obraz před samotnou bitvou a symbolem nadcházejícího vítězství jsou vavříny předávané Ferdinandu III. a jeho bratranci Ferdinandu Španělskému.¹⁶⁸

Mezi současníky Evžena Savojského a Maxmiliána II. Emanuela, jakožto významných evropských vojevůdců přelomu 17. a 18. století, kteří se prezentovali v uměleckém ztvárnění svých bitevních úspěchů patří John Churchill, vévoda z Malborough, který bojoval na straně protifrancouzské koalice za války o Španělské dědictví po boku Evžena Savojského. Jeho sbírka se vyznačuje cyklem vlámských tapisérií, obrazů bitev a fresek pro vnitřní výzdobu zámku Blenheim na téma vítězství v zásadních bitvách Války o španělské dědictví.¹⁶⁹ Dalším současníkem trendu změn na východě Evropy byl polský král Jan III. Sobieský, který si u malíře krajin Martina Altomonteho objednal pro rezidenci rodu Sobieských Žółkiew obrazy zachycující vítězství v bitvách s Turky u Vídně, Parkanu a Ostrihomi. Ačkoli byl Jan III. tradičně voleným polským králem můžeme si povšimnout, že reprezentace v obrazech bitev byla běžným jevem nejen u šlechty ale také u panovníků. Nejznámějším dalším příkladem tohoto období je francouzský král Ludvík XIV. a jeho sbírka obrazů bitevních scénérií ve Versailles od Charlese Le Bruna.¹⁷⁰

V prostředí Bourbonnské Francie se ještě pozastavíme. Bratranec krále Ludvíka XIV. a jeden z nejvýznamnějších francouzských generálů Třicetileté války Ludvík Bourbon, znám také jako „Velký Condé“ si najal francouzského malíře bitev Sauveura Le Conteho, aby pro galerii na zámku Chantilly namaloval velkoformátové obrazy jedenácti Ludvíkových nejvýznamnějších bitev. Tento cyklus Le Conte namaloval z ptáčích perspektiv a je podobně jako v případě zimního

¹⁶⁷ PFAFFENBICHLER, Matthias. *The Early Baroque Battle Scene: From depiction of historical event to military genre painting* [online].

¹⁶⁸ CHIARINI, Marco. *The Thirty Years' War and its Influence on Battle Painting in Italy in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* [online].

¹⁶⁹ VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: Život a sláva barokního válečníka*. s. 198

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 198

paláce prince Evžena umístěn ve veřejné části sídelního komplexu, tak aby příchozí návštěvníci před audiencí nejprve spatřili největší vojenské úspěchy „Velkého Condého“.¹⁷¹

V mnoha případech nelimitovaných jen na období renesance a baroka bylo možné propagovat i porážku v jistém smyslu jako vítězství. Jelikož i v rámci válek, v nichž byla země poražena existovali i osoby, jimž samotná účast ve válce přinesla značnou prestiž. Bylo tomu tak v případě knížete Karla Augusta Waldecka. Kníže z Waldeck-Pyrmontu, malého a v té době poměrně mladého knížectví v centru současného Německa, se účastnil tažení pod vedením prince Evžena Savojského v rámci války o polské dědictví. Během této války bylo císařské vojsko několikrát poraženo a ve válce o polské dědictví se císař Karel VI. musel smířit s několika územními ústupky ve prospěch Bourbonů, ovšem kníže von Waldeck-Pyrmont se proslavil už jen tím, že vystupoval v postavení říšského generála po boku Evžena Savojského, tudíž si nechal pro své sídlo v Bad Arolsensu namalovat cyklus obrazů prezentující svou účast v bojích.¹⁷²

5.1.4 Bitevní malba v prostředí českomoravské aristokracie

V prostředí českomoravské šlechty je nárůst zájmu o uměleckou reprezentaci šlechtice ve válce zaznamenán po první třetině 17.století. Toto období spjaté především s Třicetiletou válkou a vlnou rekatolizace na území Čech a Moravy způsobilo mimo jiné velké změny společenských poměrů u českomoravské aristokracie.

Samozřejmě pokud zmiňuji reprezentaci aristokracie českého prostředí Třicetileté války není možné nezmínit Albrechta z Valdštejna, jehož palác v Praze zdobili mimo jiné reprezentační motivy charakterizující Valdštejnovy ctnosti na bitevním poli. Jedná se o fresky v audienční síni a blízkých sálech, kterými návštěvník procházel před samotnou audiencí u Valdštejna samého. Celý sebe reprezentační program je založen na výjevech z Homérovy Iliady, v nichž se Albrecht z Valdštejna prezentuje jako Mars, bůh války.¹⁷³

Na území Českého království a Moravského markrabství se usadilo mnoho nových šlechtických rodů, které získaly svá nová panství jako zásluhy za službu ve válce na straně Habsburků. Mezi

¹⁷¹ BARRETO, Joana. *Vivre la bataille ? : Expérience et participation dans les arts. XVe-XXIe siècle*. Presses Universitaires de Rennes, 2023. s. 67-80. ISBN 9782753588592

¹⁷² GROßMANN, Dieter. *Schloss Arolsen – Grosse Baudenkmalier Heft 147*. Deutscher Kunstverlag München, 1966. s. 2-5

¹⁷³ PRCHAL, Vítězslav. *Společenstvo hrdinů: Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550-1750*. s. 326-332.

tyto rody, které následně měly potřebu legitimizovat své nově nabyté postavení v prostředí tradičních českých panských rodů patří například Colloredové, Piccolominiové či Trauttmansdorffové.¹⁷⁴ Konkrétně rod Trauttmansdorffů jsem zvolil jako příklad, protože František Václav z Trattmansdorffů byl přítelem prince Evžena Savojského a pro rodové sídlo v Litomyšli si nechal malířem Martinem Muckenbrunnerem namalovat kopie pěti obrazů bitev prince Evžena od Jana van Huchtenburga v roce 1743. Tyto kopie jsou do současnosti vystaveny v zámeckém kulečnickovém sále.¹⁷⁵

Potřeba legitimizace nového panského postavení se ještě více týkala specifické skupiny šlechtických rodů, které před Třicetiletou válkou spadaly spíše do nižší šlechty. Tak tomu bylo v případě hrabat z rodu Šporků. Pravděpodobně nejproslulejší hrabě František Antonín Špork se ku příkladu pokoušel legitimizovat panské postavení pomocí uměleckého mecenátu, v jehož rámci si pro hlavní sál rodové rezidence Šporků v Lysé nad Labem nechal namalovat fresky hrdinských činů svého otce, jezdeckého generál-maršála Jana Šporka, ve válce s Turky. Svého otce zde prezentoval jako ochránce Evropy před pohany.¹⁷⁶

¹⁷⁴ PRCHAL, Vítězslav. *Společenstvo hrdinů: Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550-1750*. s. 257

¹⁷⁵ VLNAS, Vít a Národní galerie (Praha, Česko). *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. V Praze: pro Národní galerii v Praze realizovalo nakl. Paseka, 2001, s. 187.

¹⁷⁶ PRCHAL, Vítězslav. *Společenstvo hrdinů: Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550-1750.*, s. 258-261.

6. Závěrečné poznámky

Obrazové znázornění vítězných vojevůdců Svaté ligy a jejich triumfů na bitevních polích se těšilo v 18.století velkému zájmu na dvorech mnoha aristokratů v rámci říše i mezi říšskými spojenci, resp. námořními velmocemi jako například Nizozemí a Velké Británie.

Vyobrazení glorifikující vítězství významných vojevůdců Maxmiliána II. Emanuela a Evžena Savojského sloužilo k jejich sebe prezentaci v prostorách svých sídel. Ukazovali tak své úspěchy na bitevním poli, bohatství, nepostradatelnost v rámci monarchie i křesťanské Evropy a věrnost císaři.

Častá stylizace do antických hrdinů a téměř vždy do reků podhaluje charakter obou osobností. Maxmilián Emanuel byl stylizován jako Aeneas z Troje podle čehož usuzuji, že sebe sama chápal jako osobu, která měla vybudovat silné Bavorsko tak, jako Aeneas vybudoval dle pověsti Řím. Rod Wittelsbachů měl přivést na vrchol mocenské struktury barokní Evropy. Evžen Savojský byl stylizován do antického hrdiny Herakla a boha Apollóna. Již samotný fakt, že se nechal stylizovat do dvou, místo jedné antické postavy je zajímavý. Dle mého názoru, tak princ Savojský dával najevo své rozdílné přednosti. Čas míru je spojen s bohem Apollónem jakožto patronem a milovníkem umění. Herakles v tomto případě na druhou stranu pravděpodobně symbolizuje loajálního a mocného služebníka rodu Habsburků.

Samotní aristokraté, jež měly obrazy bitev propagovat, jsou ve většině případů vyobrazeni v popředí obrazu na koni a póze velitele vydávajícího rozkazy v relativní blízkosti bitevní vřavy. Vyobrazení na koni symbolizuje aristokratovo vysoké postavení mezi mnoha dalšími vojáky. Zároveň se zdá být významný prvek již zmíněné relativní blízkosti od bojiště. Bavorský kurfiřt Maxmilián je v obrazech Bitva u Vídně a Dobyetí pevnosti Nové Zámky v již zmíněné póze velitele, ovšem rozdíl je v obraze Dobyetí Budína, kde postava Maxmiliána Emanuela chybí. Osobně se domnívám, že „modrý kurfiřt“ nechtěl být prezentován jako vojevůdce vydávající rozkazy z „bezpečného“ prostoru u dělostřeleckých baterií. Divák si má pravděpodobně představit modrého kurfiřta, jak se účastní bojů v prostoru prolomených hradeb města. Dle mé domněnky se jedná o stejný případ jako v obraze Bitva u Zenty od Parroccla. Obraz je malován z tzv. ptačí perspektivy, tudíž se může divákovi zdát bitevní vřava velmi vzdálená. Princ Evžen mohl usoudit, pokud tedy v tomto případě skutečně není vyobrazen, že

v rámci jeho reprezentační strategie není vhodné žít představu o vojevůdci vydávajícím rozkazy ze zadních linií.

Malíři kurfiřtových a princových obrazů se museli vypořádat s problémem vyobrazení aristokratů, tak aby byli snadno identifikováni. K tomuto účelu sloužily charakteristické rysy, které si divák znalý historického kontextu dokáže s postavami spojit. Charakteristickým znakem Maxmiliána II. Emanuela byla uniforma modré barvy, kterou zavedl jako jeden z prvních evropských vladařů jako stejnokroj své armády a zároveň mu po dobytí Bělehradu přinesla pseudonym „modrý kurfiřt“. Znakem zdůrazňujícím Evžena Savojského jezdecký kyrys a oděv hnědé barvy, který mu mezi vojáky přinesl přezdívku „malý abbé“.

Ve výsledku je tato práce provedena metodou Panofského ikonografické analýzy a poukazuje na dobovou idealizaci bitevních scén dvou významných vojevůdců Svaté ligy. Panofského třífázová analýza, jejíž přesahy z dějin umění do sociologie, historie architektury a dalších příbuzných humanitních oborů může pomoci odhalit jednotlivé možnosti výkladu motivů bitevních obrazů i přidružených fresek v rámci reprezentačních prostorů.

7. Conclusion

The pictorial representation of the victorious warriors of the Holy League and their triumphs on the battlefields enjoyed great interest in the 18th century in the courts of many aristocrats within the empire and among the empire's allies, or naval powers such as the Netherlands and Great Britain.

In this bachelor thesis I have used the Panofsky's three-phase iconographic method to analyse selected paintings of battle scenery from the collections of the Bavarian Elector Maximilian II. Emmanuel and Prince Eugene of Savoy. Panofsky's method helps us to understand the representational strategy of Baroque aristocrats not only from an art-historical perspective, but it also offers overlaps with other humanities such as architectural history and sociology.

The subject of the analysis is a total of five images of battles.

The first three selected paintings are part of an eleven-volume cycle of battle paintings housed in the residence of the Elector of Bavaria at the Neue Schleißheim castle, painted by the Elector's court painter Franz Joachim Beich, a landscape painter originally from Ravensburg. The selected paintings are *The Battle of Vienna*, *The Siege of the Fortress of New Chateaux* and *The Conquest of the Fortress of Buda*.

As for the paintings from the collection of Prince Eugene of Savoy, I have analysed two paintings depicting the Battle of Zenta by two different painters of battle scenery. The first painter is Jan van Huchtengurg, originally a Dutch painter and fortress engineer, who painted for Prince Eugene a cycle of ten of the prince's most important battlefield victories in the War of the Holy League and the War of the Spanish Succession. Van Huchtenburg's painting of the Battle of Zenta was part of the interior decoration at the Prince's Hof Castle. It is currently in the Galleria Sabauda in Turin.

The second painter is Ignace Jacque Parrocel, a French landscape painter, who painted a cycle of six battle paintings for Prince Eugene. As with van Huchtenburg, this is a cycle depicting the prince's most important victories in the War of the Holy League and the War of the Spanish Succession. Parrocel's painting of the Battle of Zenta was and still is part of the interior decoration of Prince Eugene's Winter Palace in Himmelpfortgasse, Vienna.

Depictions glorifying the victories of the great military leaders Maximilian II Emmanuel and Eugene of Savoy were used for their self-presentation in their residences. In this way they showed their success on the battlefield, their wealth, their indispensability within the monarchy and Christian Europe, and their loyalty to the emperor. The frequent stylization into ancient heroes and almost always into Greek mythological heroes reveals the character of both personalities.

I have compared the two paintings of the Battle of Zenta within the thesis to get a better idea of the differences between the categories of the sub-genre, i.e. painting from a bird's eye view and painting from the so-called horse back.

In the final chapter I discuss the development of the sub-genre of battle scenery painting used for aristocratic representation from its origins in Renaissance Italy to the Baroque period. I describe this development by drawing on selected examples of other aristocrats and monarchs who presented themselves in this way, namely Mathias Medici, John Churchill, John III. Sobieski, Louis XIV, Louis of Bourbon "Grand Condé" and Carl Albrecht Waldeck. Finally, I mention examples of families of the Bohemian-Moravian nobility who presented themselves in the same way such.

8. Seznam zdrojů

Obrazové prameny

Hášek z Valdštejna na bitevním poli od Václava Vavřince Reinera.

duchcovskaobrazarna.npu.cz [online]. Dostupné z: <https://duchcovskaobrazarna.npu.cz/subdomeny/obrazarna-duhcov/cs/mistnosti/velky-rodinny-sal/69049-hasek-z-valdstejna-na-bitevnim-poli>

Entsätzen von Wien by Franz Joachim Beich. schloesser-schleissheim.de [online]. Dostupné z: <https://www.schloesser-schleissheim.de/deutsch/raeume/index.htm>

Die Eroberung der Festung Neuhäusl by Franz Joachim Beich. myartprints.cz [online]. Dostupné z: <https://www.myartprints.cz/a/beich-franz-joachim/dieeroberungderfestungneu.html>

Die Belagerung von Ofen by Franz Joachim Beich. kunstkopie.de [online]. Dostupné z: <https://www.kunstkopie.de/a/beich-franz-joachim/die-belagerung-von-ofen.html>

Schlacht bei Zenta by Jan van Huchtenburg. ghi-dc.org [online]. Dostupné z: https://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2908

Schlacht bei Zenta by Jacque Ignace Parrocel. wikipedia.org [online]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Ignace_Parrocel_-_Schlacht_bei_Zenta_\(1697\)_-_GG_2596_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Ignace_Parrocel_-_Schlacht_bei_Zenta_(1697)_-_GG_2596_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg?uselang=de)

Literární zdroje

ANDERSON, Matthew Smith. *War and Society in Europe of the old régime 1618-1789.* McGill-Queens University Press. 1998. ISBN 978-0773517592.

ÁGOSTON, Gábor. *Guns for the Sultan: Military Power and the Weapons Industry in the Ottoman Empire.* Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0521603911.

BARRETO, Joana. *Vivre la bataille ? : Expérience et participation dans les arts. XVe-XXIe siècle.* Presses Universitaires de Rennes, 2023. s. 67-80. ISBN 9782753588592.

BÜRKLIN, Heidi. *Franz Joachim Beich (1665-1748) Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels*. München: Miscellanea Bavarica Monacensia, 1971. ISBN 3-87913-039-6.

DUFFY, Christopher. *Siege Warfare: The Fortress in the Early Modern World 1494-1660*. Routledge, 1996. ISBN 9780415146494.

FALKNER, James. *Prince Eugene of Savoy: A Genius for War Against Louis XIV and the Ottoman Empire*. Yorkshire: Pen and Sword Military 2022. ISBN 9781526753533.

FROJIMOVICS, Kinga. *Jewish Budapest: Monuments, Rites, History*. Central European University Press, 1998. ISBN 978-9639116375

GÖTZ, Ernst. *Schlossanlage Schleissheim: Amtliche Führer*. Bayerische Verw. d. staatl. Schlösser, Gärten u. Seen, 2005. ISBN 978-3932982552.

GROßEGGER, Elisabeth. *Mythos Prinz Eugen Inszenierung und Gedächtnis*. Vídeň: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. & Co. KG. ISBN 9783205795018.

GROßMANN, Dieter. *Schloss Arolsen – Grosse Baudenkmäler Heft 147*. Deutscher Kunstverlag München, 1966.

GUTKAS, Karl. *Prinz Eugen und das barocke osterreich: Ausstellung der Republik Osterreich und des Landes Niederosterreich: Marchfeldschlosser Schlosshof und Niederweiden, 22.April bis 26.Oktober 1986*. Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung Prinz Eugen und das barocke Osterreich. Vídeň: 1986. ISBN 3-900464-37-6.

HALLER, Max. *Geschichte von Schloßhof. Cult-historische Skizze des k. u. k. Lustschlosses Schloßhof a. d. March*. Vídeň: Carl v. Hölzl 1903.

HOJDA, Zdeněk. *Výjezdy šťastných: cestovní deníky z kavalírských cest Václava Vojtěcha, Jana Norberta a Ignáce Karla ze Šternberka z let 1662-1664*. Praha: Argo, 2022. ISBN 978-80-257-3932-7.

HORVÁTH, Pavel. *Rabovali Turci: výber z kronik a listov zo 16-17. storočia*. Pamäti a dokumenty (Tatran). Bratislava: Tatran, 1972.

- HRDLIČKA, Jiří a kolektiv. *Symbolické jednání v kultuře raného novověku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2019. ISBN 978-80-7422-666-3.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Prince Eugene's Winter Palace*. Österreichische Galerie Belvedere. Vídeň, 2013. ISBN 978-3-902805-40-9.
- HUTEČKA, Jiří. *Militární maskulinita jako koncept historiografického bádání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-218-4.
- CHILDS, John. *Warfare in the seventeenth century*. Washington: Smithsonian Books 2001. ISBN 978-006089170.
- JUNKELMANN, Marcus. *Max Emanuel: Der "Blaue König" (kleine bayerische biografien)*. Seattle (Washington): Verlag Friedrich Pustet, 2018. ISBN 978-3791729916.
- KLUČINA, Petr a kol. *Vojenské dějiny Československa*. Praha: Naše vojsko, 1986. sv. 2
- KODETOVÁ, Petra. *Soumrak krále Slunce: válka o španělské dědictví 1701-1714*. Polozapomenuté války. Praha: Epoque, 2016. ISBN 978-80-7557-037-6.
- KOPČAN, Vojtech. *Turecké nebezpečnostvo a Slovensko*. Bratislava: Veda, 1986.
- KRÜCKMANN, Peter O.: *Von Venus Beschützt*, Bayerische Schlösserverwaltung, 2011. ISBN 978-3-941637-03-0.
- KUBEŠ Jiří, *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty v českých zemích (1500–1740)*, Dizertační práce, Historický ústav Jihočeské Univerzity v Českých Budějovicích, 2005.
- KUBEŠ, Jiří. *Náročné dospívání urozených: kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2013. ISBN 978-80-7415-071-5.
- LIGNE, Charles Joseph. *The Life of Prince Eugene, of Savoy: From His Own Original Manuscript*. Londýn: Forgotten Books 2018. ISBN 978-1-330-86421-0.
- LUKÁŠOVÁ, Eva. *Aristokratický interiér doby baroka ve světle historických inventářů*. Odborné a metodické publikace (Národní památkový ústav). Praha: Národní památkový ústav, 2015. ISBN 978-80-7480-055-9.
- MAENIUS, Chase. *The Art of War[s]*. Kalifornie: Blurb, 2014. ISBN 978-1320309554

MICHAEL, Bryan. *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, 2019. ISBN 978-9389450200.

MÜLLER, Desirée. „*Joseph Ignaz Mildorfers Schlachtenbilder und sein Verhältnis zu den Wiener Zeitgenossen*“. Vídeň, 2015. Diplomová práce. Universität Wien, Masterstudium Kunstgeschichte. Ao. Prof. DR. Monika Dachs-Nikel.

NÉMEDY, Josef. *Die Belagerung der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849: Nach den Authentischen Berichten und Tagebüchern*. Pešť: Gustav Emich's Sortiments-Buchhandlung, 1853.

NOWOSADTKO, Jutta. „*Mars und die Musen*“: *das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Berlín: Lit Verlag, 2008. ISBN 978-3-8258-9809-0.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-8087580-37-0.

PERNES, Jiří a kol. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. Praha: Elka Press, 2003. ISBN 80-902745-5-2.

PIRICKÝ, Gabriel. *Turecko. Stručná historie států*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-323-2.

PREISS, Pavel. *Václav Vavřínek Reiner*. Praha: Odeon, 1971. ISBN 9788020021809.

PRCHAL, Vítězslav. *Společenstvo hrdinů: Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550-1750*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2015. ISBN 978-80-7422-279-5.

SEGEŠ, Vladimír. *Vojenské dejiny Slovenska a Slovákov*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2015. ISBN 978-80-7451-469-2.

SCHMIDT, Andreas. *Prinz Eugen von Savoyen und die Türkenkriege*. Norderstedt: GRIN Verlag 2006. ISBN 9783640651610.

ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti – koncepty, metody, perspektivy*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-218-4.

VLNAS, Vít. *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*. Historická paměť. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-380-1.

VLNAS, Vít a Národní galerie (Praha, Česko). *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. V Praze: pro Národní galerii v Praze realizovalo nakl. Paseka, 2001. ISBN 80-7035-263-9.

VOKÁČOVÁ, Petra. *Příběhy o hrdé pokoře: aristokracie českých zemí v době baroka*. Praha: Academia, 2014. 964 s. ISBN 978-80-200-2364-3.

WAGNER, Rudolf. *Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen*. Diplomarbeit. Universität Wien. Vídeň, 2009.

WHEATCROFT, Andrew. *The Enemy at the Gate: Habsburgs, Ottomans, and the Battle for Europe*. New York: Basic Books 2009. ISBN 978-0465013746.

WILSON, Peter. *German armies War and German politics, 1648-1806*. Londýn: Routledge. ISBN 978-1857281064.

Internetové zdroje

BRAUBACH, Max, "Eugen" in: *Neue Deutsche Biographie* 4 (1959). [online]; Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118605941.html#ndbcontent>

CANYI, Peter. *Význam Novozámockej pevnosti v tureckom boji* [online]. *Slovak Journal of Political Sciences*, 2007. Dostupné z: <http://sjps.fsvucm.sk/index.php/sjps/issue/view/56>

DIENSTBIER, Jan. *Erwin Panofsky a česká ikonologie. Umění: časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*. Praha: ČSAV, 2018, 66(5), 422-430. ISSN 0049-5123. Dostupné také z: <https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:e713fc7e-4166-4454-aa39-41d249cd8117>

HOLASOVÁ, Andrea. Poznámky k problematice studia inventářů raněnovověkých šlechtických sídel jako jednoho z pramenů poznání kultury společnosti. *Theatrum Historiae* [online]. No 2 (2007), Pardubice. Dostupné z: <https://theatrum.upce.cz/index.php/theatrum/article/view/1780/1517>

CHIARINI, Marco. *The Thirty Years' War and its Influence on Battle Painting in Italy in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* [online]. Münster: Westfälisches Landesmuseum für

Kunst und Kulturgeschichte Münster, Poslední změna 25.09.2002. Dostupné z: <https://www.lwl.org/westfaelischer-friede-download/wfe-t/wfe-txt2-52.htm>

PFAFFENBICHLER, Matthias. *The Early Baroque Battle Scene: From depiction of historical event to military genre painting* [online]. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Poslední změna 25.09.2002. Dostupné z: <https://www.lwl.org/westfaelischer-friede-download/wfe-t/wfe-txt2-53.htm#anmerkung>

9. Obrazová příloha

Příloha 1

Hašek z Valdštejna na bitevním poli – autor Václav Vavřinec Reiner, 1714-1727, 294 x 413 cm, Duchcovská obrazárna, Státní zámek Duchcov, Česká republika¹⁷⁷



¹⁷⁷ [Hašek z Valdštejna na bitevním poli] duchcovskaobrazarna.npu.cz [online]. [cit. 24.02.2024]. Dostupné z: <https://duchcovskaobrazarna.npu.cz/subdomeny/obrazarna-duchcov/cs/mistnosti/velky-rodinny-sal/69049-hasek-z-valdstejna-na-bitevnim-poli>

Příloha 2

Bitva u Vídně 12. 9. 1683 – autor Franz Joachim Beich, 1704, 515 x 970 cm, Großer Saal na zámku Schleißheim, Německo¹⁷⁸



¹⁷⁸ [Entsätzen von Wien] schloesser-schleissheim.de [online]. [cit. 30.01.2024].
Dostupné z: <https://www.schloesser-schleissheim.de/deutsch/raeume/index.htm>

Příloha 3

Dobytí pevnosti Nové Zámky 1685 – autor Franz Joachim Beich, 1724, Viktoriensaal na zámku Schleißheim, Německo¹⁷⁹



¹⁷⁹ [Die Eroberung der Festung Neuhäusel] myartprints.cz [online]. [cit. 30.01.2024].
Dostupné z: <https://www.myartprints.cz/a/beich-franz-joachim/dieeroberungderfestungneu.html>

Příloha 4

Dobytí pevnosti Budín 1686 – autor Franz Joachim Beich, 1724, Viktoriensaal na zámku Schleißheim, Německo¹⁸⁰



¹⁸⁰ [Die Belagerung von Ofen] kunstkopie.de [online]. [cit. 30.01.2024].
Dostupné z: <https://www.kunstkopie.de/a/beich-franz-joachim/die-belagerung-von-ofen.html>

Příloha 5

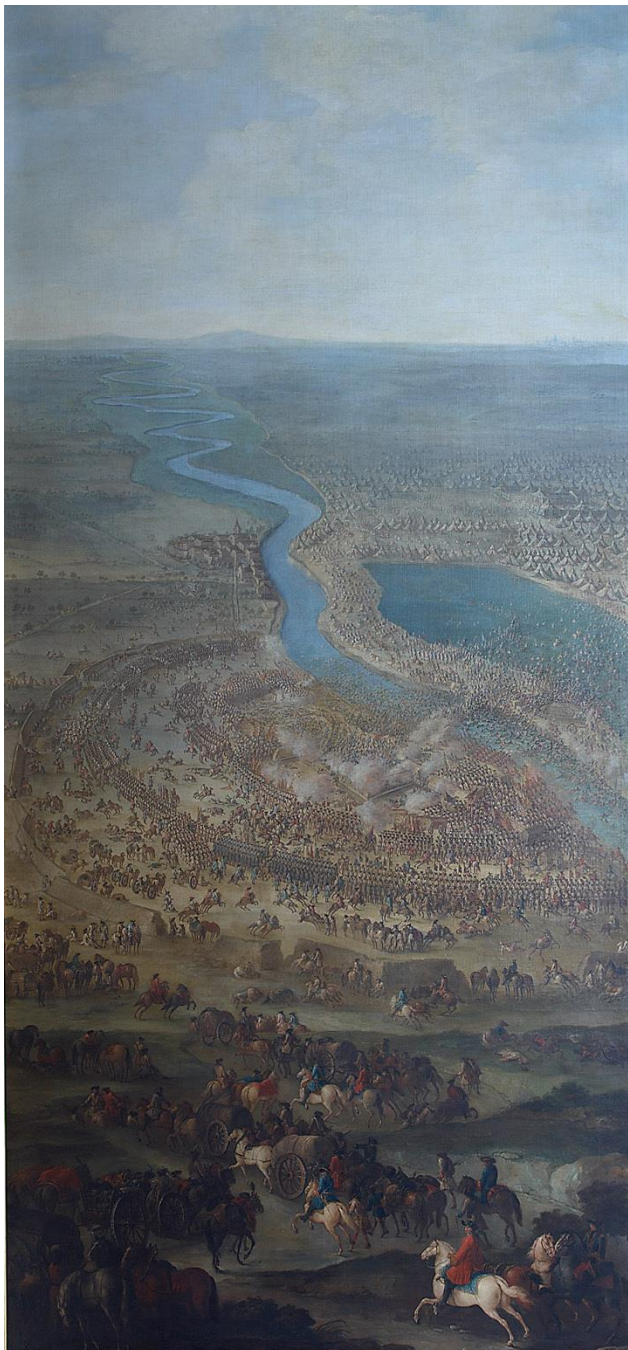
Bitva u Zenty, 11.zář 1697: Princ Evžen Savojský poráží Osmanskou armádu při přechodu řeky Tisy – autor Jan van Huchtenburg, 1712, Galeria Sabauda, Turín, Itálie¹⁸¹



¹⁸¹ [Schlacht bei Zenta] ghi-dc.org [online]. [cit. 30.01.2024].
Dostupné z: https://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2908

Příloha 6

Bitva u Zenty, 11.září 1697 – autor Ignace Jacque Parrocel, 1712-1716, Zimní palác prince Evžena Savojského, Vídeň, Rakousko¹⁸²



¹⁸² [Schlacht bei Zenta] wikipedia.org [online]. [cit. 30.01.2024].

Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Ignace_Parrocel_-_Schlacht_bei_Zenta_\(1697\)_-_GG_2596_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Ignace_Parrocel_-_Schlacht_bei_Zenta_(1697)_-_GG_2596_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg?uselang=de)